LAROUSSE

Istoria vizuală a artei

Coordonator Claude Frontisi



enciclopedia rao



„Arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibilul.“
Paul Klee

Istoria vizuală a artei este o lucrare de referință, în care peste 1 000 de capodopere își dezvăluie istoria proprie.



În acest muzeu ideal, fiecare pagină devine o galerie consacrată unei mișcări, unui stil, unei tehnici, unui artist. Cititorul este liber să se plimbe în voie, să se oprească în fața unei anumite opere, să asocieze operele alese sau să urmeze itinerarul lucrării.

Istoria vizuală a artei **este organizată cronologic** pe perioade lungi, corespunzătoare epocilor istorice: Antichitatea, Evul Mediu, Renașterea etc. și se încheie cu numeroasele revoluții artistice ale secolului XX. Fiecare capitol are o introducere care situează arta în contextul ei istoric și social și o cronologie comparată.

Lucrarea surprinde punctul în care creația artistică devine inseparabilă și în același timp distinctă de epoca în care s-a născut. Ea evocă și filiațiile, dincolo de secole, între anumiți artiști: Velázquez și Picasso, Rembrandt și Bacon...





enciclopedia rao



www.raobooks.com

Istoria vizuală a *artei*

Coordonator Claude Frontisi



Istoria vizuală a *artei*

Coordonator **Claude Frontisi**



enciclopedia rao

Claude Frontisi (profesor de Istoria artei contemporane la Universitatea Paris X-Nanterre, directorul Centrului de cercetări interdisciplinare asupra artei contemporane „Pierre-Francastel", responsabil de seminar la Școala normală superioară), *pp. 170, 326, 348, 372, 378, 382, 418.*

Le mulțumesc tuturor colaboratorilor citați mai jos și, în mod special, pentru implicarea lor amicală și perseverentă, lui Dominique Wahiche care a avut periculoasa inițiativă a acestei lucrări, lui Séverine Cuzin care a susținut-o de la început până la sfârșit, lui Valérie Perrin și Nathalie Lasserre care au asigurat competent domeniul iconografic al aventurii.
Fie-mi permis să dedic această lucrare și lui Martin, pentru că mi-a dăruit o parte din elanul său dobândit de-a lungul timpului.

Delphine Bierre (conferențiar – cursul de Istoria artei contemporane la Universitatea Provence Aix-Marseille I), *pp. 460, 462.*

Jan Blanc (lector – cursul de Istoria artei moderne la Universitatea Paris X-Nanterre, cercetător la Institutul Național de Istoria Artei din Paris), *pp. 180, 184, 186, 210, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 278, 304.*

Jean-François Chougnet (istoric, directorul parcului și marii hale La Villette), *pp. 324, 332, 360, 420, 454.*

Martine Citron (istoric, profesor la Liceul Claude Monet), *pp. 22, 26, 70, 72, 104, 108, 162, 164, 198, 202, 240, 242, 290, 292, 316, 320, 388, 392, 446, 450.*

Bertrand Clavez (profesor asociat de Arte plastice, doctorand în istoria artei contemporane la Universitatea Paris X-Nanterre), *pp. 328, 354, 356, 368, 370, 434, 470, 474, 482.*

Agnès Combe (a absolvit l'École du Louvre), *pp. 284, 310.*

Bernard Goy (director al Fondurilor regionale de Artă contemporană din Île-de-France, FRAC), *pp. 344, 346, 358, 384, 394, 396, 456, 476, 478, 484, 488, 490.*

Valérie Huet (conferențiar – cursul de Istorie antică la Universitatea Paris VII-Jussieu), *pp. 28, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66.*

François Heber-Suffrin (conferențiar – cursul de Istoria artei medievale la Universitatea Paris X-Nanterre), *pp. 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 110, 128, 130, 154.*

Richard Leeman (doctor în Istoria artei contemporane, cercetător la Centrul de cercetări interdisciplinare asupra artei contemporane „Pierre-Francastel", conferențiar – cursul de Istoria artei contemporane la Universitatea Bordeaux III-Michel-de-Montaigne), *pp. 322, 330, 334, 414, 424, 432, 438, 452, 456, 464, 472, 486, 496.*

François Lissarrague (director de studii la Școala superioară de științe sociale, Catedra de Antropologie și Imagologie), *pp. 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46.*

Guitemie Maldonado (conferențiar – cursul de Istoria artei contemporane la Universitatea Paris I), *pp. 352, 364, 402, 404, 406, 430.*

Marie-Claire Motti (doctorand în Istoria artei contemporane la Universitatea Paris X-Nanterre), *pp. 338, 340, 342, 398, 400.*

Philippe Plagnieux (conferențiar – Istoria artei medievale la Universitatea Paris X-Nanterre), *pp. 114, 118, 120, 122, 124, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144, 146, 148, 150, 152.*

Mari-Blanche Potte (doctorand în Istoria artei la Universitatea Paris X-Nanterre, lector – cursul de Artă contemporană la Universitatea Paris VIII și la l'École du Louvre), *pp. 302, 336, 362, 366, 374, 376, 380, 408, 410, 412, 416, 422, 426, 428, 436, 440, 442, 466, 468, 480, 486, 488, 492, 494, 496.*

Anne Temarii-Rigollot (fostă elevă la Școala normală superioară, specialist în Istoria artei moderne la Marc-Bloch-Strasbourg II), *pp. 176, 188, 194, 204, 206, 208, 230, 244, 246, 256, 258, 276, 294.*

Mylène Sarant (doctorand în Istoria artei moderne la Universitatea Paris IV-Sorbonne), *pp. 168, 172, 176, 178, 182, 190, 226, 228, 232, 236, 250, 252, 254, 274, 296.*

Karinne Simonneau (doctor – cursul de Istoria artei moderne la Universitatea Tours, Centrul de studii superioare asupra Renașterii), *pp. 156, 158, 166, 174.*

Panayota Volti (doctor în Istoria artei medievale și cercetător la Centrul de cercetări asupra artei, istoriei, esteticii și filozofiei la Universitatea Paris X-Nanterre), *pp. 110, 126.*

Director editorial
Dominique Wahiche

Editor
Séverine Cuzin

Colaboratori
Didier Pemerle,
Marie Cozette și Isabelle Parent

Cercetare și iconografie
Valérie Perrin și Nathalie Lasserre

Concepție și realizare grafică
Vincent Lecocq, Soyousee.com

Fotogravură
Payton, Bilbao, Spania

Grupul Editorial RAO
C.P. 2-124, București
e-mail: office@raobooks.com
website: www.raobooks.com

Traducere din limba franceză
Alina Dimitriu (pp. 150-300)
Liana Filimon (pp. 1-149; 301-497)
Denia Mateescu (pp. 498-516)

Consultant de specialitate pentru ediția în limba română
Denia Mateescu, istoric de artă

ISBN 973-8175-80-1

Cuprins



Antichitatea
Grecia și Roma



Evul Mediu Timpuriu
Înflorirea artei creștine



Evul Mediu
Arta romanică și arta gotică



Secolul al XV-lea
Renașterea umanistă



Secolul al XVI-lea
Renaștere și manierism



Secolul al XVII-lea
Baroc și clasicism



Secolul al XVIII-lea
Secolul Luminilor



Secolul al XIX-lea
Secolul reacțiilor



Secolul XX (1901-1939)
Inventarea modernității



Secolul XX (1940-2001)
Arta sub semnul întrebării?

Pentru o istorie

„Arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibilul" – Paul Klee

ŞABLONUL UNEI MÂINI

PICTURĂ RUPESTRĂ DIN INTERIORUL GROTEI CHAUVET VALLON PONT D'ARC



Primele semne. Arta preistorică dovedeşte, mai presus de orice mărturie, că *Homo sapiens sapiens* este într-adevăr un om „desăvârşit". „Mâinile" (amprente sau şabloane) acoperă o lungă perioadă de timp pereţii adăposturilor sau ai grotelor pe întinse zone geografice. Mărturii ale gândirii, ele ne apar ca semne prin care ocupanţii sau cei care se serveau de aceste locuri, devansând vremelnicia existenţei omeneşti, ne-au transmis informaţii prin intermediul corpurilor.

vizuală a artei

Gând și imagine

Arta nu cunoaște nici frontiere geografice, nici limite temporale, ci își confundă originile, existența și durata cu cele ale societăților omenești. De-a lungul anilor, eliberată de canoane, arta n-a încetat să evolueze în paralel cu dobândirea autonomiei, consolidându-și astfel ascendentul în cadrul culturilor, al instanțelor religioase și laice, sporindu-și ponderea, uneori până la exces, în economia schimburilor. Îmbrăcând aspecte diferite, mobile și dificil de constrâns în niște limite din ce în ce mai permeabile, aceste manifestări își regăsesc numitorul comun în simbolistica formelor și a semnelor. Arta este prezentă în toate domeniile culturii și ale cunoașterii. Încercarea de cuprindere a acestui imens domeniu face absolut necesară multiplicarea abordărilor. Printre acestea, tot ceea ce examinează organizarea socială (în special raportul masculin-feminin), imaginarul, limbajul, științele și tehnicile ocupă un loc esențial într-un concert în care istoria își asumă rolul de dirijor. De aceea, prezenta *Istorie vizuală* își fixează, între altele, ca principii, luarea în considerare a tuturor aspectelor de mai sus, dar și a celor particulare care se referă la operă (gen, stil, materiale, conținut iconografic). În rest, în ciuda presiunilor culturale legate de artă, căutări artistice recente și cu o largă deschidere converg în direcția spațiului individual experimental. Apărute pe la mijlocul anilor 1960, ele s-au concretizat în primul rând în cadrul reînnoirii pedagogiei și a cercetării. Activitatea muzeelor s-a deschis, în egală măsură, acestui tip de preocupări. O dovedesc, printre altele, realizările Centrului Național de Artă și de Cultură din Paris (titlu revelator), purtând numele președintelui francez Georges Pompidou și inaugurat în 1977. Astăzi, manifestările consacrate prezentului artei ca și trecutului se adresează unui public considerabil lărgit și întinerit. Bienalele internaționale, muzeele produc un eveniment: prezentarea obiectului artistic. Mass-media însoțesc și amplifică această difuzare largă și constantă. În context, fără a abandona nimic din fundamentările științifice, prezenta lucrare se dorește a fi la îndemâna tuturor, fiind accesibilă cititorilor săi, oricare ar fi experiența lor în domeniul special pe care îl abordăm.



DOAMNA VIGÉE-LEBRUN ȘI FIICA SA
ELISABETH LOUISE VIGÉE-LEBRUN, 1789
ULEI PE PÂNZĂ, 30 X 94 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Arta, o ocupație bărbătească. Fiind îndepărtate din ierarhiile puterii sociale sau religioase, femeile își făceau rar apariția în artă și atunci doar ca obiect de reprezentare. Totuși, le-au fost îngăduite unele activități considerate modeste (de pildă, acuarela), exemplele de pictor „total", ca Elisabeth Vigée-Lebrun, fiind rarisime. Istoria (opera bărbaților) va fi influențată de această distorsionare a perspectivelor sale.

Secolul XX la feminin. Situația exemplificată mai sus se modifică oarecum o dată cu apariția grupului impresionist. Reala schimbare are însă loc în Rusia începutului de secol XX, când Natalia Goncearova devine „unul" dintre capii unei mișcări de avangardă în cadrul căreia se mai remarcă Lioubov Popova, Alexandra Exter sau Varvara Stepanova. Un exemplu elocvent pentru afirmarea femininului îl oferă Frida Kahlo, care prin angajamentul său național și politic a reușit să se manifeste pe scena mondială. De atunci, dar mai ales în cursul ultimelor trei decenii ale secolului, femeile își întăresc prezența în prim-planul unei creații îndelung lipsite de aportul lor esențial.



AUTOPORTRET CU PĂRUL DESPLETIT
FRIDA KAHLO, 1947
ULEI PE PÂNZĂ, 61 X 45 CM
CHRISTIE'S, NEW YORK

Specificul artei

Arta este proprie omului. Nu este surprinzător faptul că dintotdeauna, după exemplul atâtor altor activități speculative, arta i-a servit omului la constituirea propriei sale imagini și la situarea sa în timp și în spațiu. Intențiile și modalitățile acestei situări sunt multiple și variate. Începând din secolul al XV-lea și până în secolul al XIX-lea, au triumfat *mimesis*-ul (imitarea vizibilului) și ordinea clasică cu rangul de reguli academice, care ne impregnează într-atât de puternic cultura, încât tind, pe parcursul ideologiei „frumosului" ideal, pe care-l încarnau lucrările lui Leonardo da Vinci sau ale lui Rubens, să delimiteze operele care fac dovada unei activități artistice de cele care par să se excludă. Se uită însă prea ușor faptul că aceste categorii sunt fluctuante. O icoană bizantină, o mască africană, un desen din Paleolitic sau o ceramică grecească sunt considerate opere de artă din cu totul alte motive decât un tablou de Poussin (sau ce s-ar putea spune despre o „cutie" de Manzoni!). Ceea ce le deosebește sunt destinația, felul producerii și semnificația. Practicile colecției și ale muzeului, de altfel cu cele mai bune intenții, și acelea ale conservării continuă să smulgă artefactele din locurile lor de origine. Îndepărtându-le de surse, le schimbă destinația, le fetișizează, le transformă în obiecte de delectare și le perturbă funcțiunile originare. În continuare, această neînțelegere anacronică apasă încă puternic asupra artei recente, apreciată ca nonconformă cu rigoarea „umanistă", țintă a unor atacuri cu atât mai paradoxale cu cât ne afectează „direct". Între practici atât de eterogene există totuși o solidaritate fundamentală: toate își transmit conținutul prin formele pe care le expun la vedere și, incidental, la citire. Cât despre realizarea lucrărilor, aceasta rezultă dintr-o muncă *a* formei și *asupra* formei. Toate aceste lucruri arată cât de necesară și de așteptată este o istorie care să descindă din „vizual", demers pe care și-l propune lucrarea de față.

O caracteristică proprie operelor de artă singularizează această istorie a formelor care, de-a lungul timpului, a produs neîncetat efecte în sânul culturii, în special asupra altor opere. Acest fapt este redus de obicei, în mod simplist, la „influențe" sau la „filiații", trimițând, de exemplu, cubismul la Cézanne, apoi pe Cézanne la impresionism, impresionismul la Delacroix, apoi la Rubens... într-o suită abisală ce eludează, în permanență, obiectivul principal. De fapt, asemănările evidente sunt arareori cele mai pertinente, căci privirea care le reperează rămâne închisă în subiectivitatea sa și, lovită fiind de miopie, tatonează doar în cadrul epocii care o determină. La fel se va proceda și în sens invers, când apar întrebări de tipul:





De Todos Los Demas
Joseph Kosuth, 1990
Galeria Juana Aizpuru, Madrid

Bunavestire
Simone Martini, 1333
Ulei pe lemn (detaliu)
Uffizi, Florența

Între a scrie și a desena. La originile sale, scrisul – pictograme sau hieroglife – își extrage substanța din imagine, modalitate pe care o perpetuează în zilele noastre ideogramele. Până în Evul Mediu, scrisul alfabetic intervine fără vreo divergență în câmpul operei după multiple proceduri (miniaturi, filactere...) prin care artiștii reușesc să obțină efecte remarcabile (calitatea impalpabilă a „Verbului", literă de aur pe fond de aur, în *Bunavestire* a lui Simone Martini). Mai târziu, perspectiva Renașterii exclude practic scrisul din câmpul său, cu excepția aceluia sub formă de reprezentare sau în cazul titlurilor împinse la periferia tabloului.

Prezența limbajului. În cubism, cuvintele se întorc în forță în tablou, având multiple posibilități expresive, semantice sau estetice. Această presiune a limbajului crește de-a lungul secolului, până la apariția conceptualismului, moment care coincide cu apogeul științelor umaniste, al lingvisticii în special. Orice obiect suscită discursul: creat în 1968, grupul *Art & Language* (căruia îi aparține Joseph Kosuth) își focalizează căutările, în mod teoretic și referitor la cuvinte, pe această relație esențială, însă inseparabilă a expresiei plastice.

„Prin ce modifică *Domnișoarele din Avignon* percepția contemporană a *Băii turcești* a lui Ingres?" Într-adevăr, anacronismul nu se cuibărește întotdeauna în locul de unde ai crede că trebuie să îl alungi.

Firul timpului

Există, de asemenea, obiceiul de a-i clasa, începând din Renaștere, pe artiști și operele lor, după perioade, stiluri sau mișcări artistice. Vom întâlni, în special în secolele al XIX-lea și XX, din ce în ce mai multe „-isme". Însă, dacă aceste categorii estetice constituie repere comode și pot pune probleme serioase, alteori provoacă o mulțime de false probleme și de explicații îndoielnice. Astfel, noțiunea de „baroc", stabilită nu fără nuanțe în contextul secolului al XVII-lea, se vede extinsă curent la Antichitatea elenistică, la goticul flamboaiant, la rococo, la Modern Style, la Gaudi sau Dali, pierzând o mare parte din conținutul său semnificativ. În ceea ce privește stilul, deseori conținutul face explicit titlul și nu invers. Diversele semnificații ale „realismului", termen ales de Courbet pentru a-și caracteriza maniera, nu sunt suficiente pentru a-i epuiza conținutul; artistul a îmbogățit acest concept cu sensuri noi, mergând până la utilizarea paradoxalei formule de „alegorie reală" pentru *Atelierul* său. De asemenea, termenul „impresionism" tinde să reducă la un numitor comun maniere atât de diferite, cum sunt cele ale lui Monet și Degas. „Cubismul" se desface într-o mulțime de subperioade (cezaniene, analitice, sintetice, cristal...) pe care le-am putea multiplica la nesfârșit, însă acest termen servește deopotrivă la aprecierea panoramelor arhitecturale ale lui Lorenzetti sau Piero della Francesca. Și să nu uităm că aprecierile respective au adesea



Scenă de Gigantomahie (detaliu)
cca 180 î.Hr.
Friza estică de la Marele Altar al lui Zeus
Muzeul Pergamon, Berlin



Siluetă de femeie
Lavirotte, 1900
Decorațiune a casei de pe Avenue Rapp, nr. 29

Istoria: constituire și reconstrucție. Arta se impune simțurilor, mai cu seamă vederii, înainte de a câștiga, succesiv, toate sferele înțelegerii: prezența subiectului în lume, capacitatea sa de percepere a lucrurilor. Însă, adesea înșelătoare, aparențele pot să-și schimbe semnificațiile și motivațiile reale ale operelor și autorilor lor. Este, de pildă, cazul „cubismului" observat în peisajele urbane geometrizate ale lui Lorenzetti sau în cele ale lui Pierro della Francesca, ale căror lucrări sunt interpretate ca o prefigurare a „cubismului"; la fel se întâmplă și cu termenul „baroc", adaptat tuturor situațiilor, de la frescele elenistice din Pergam până la elementele Art nouveau vizibile la Lavirotte sau Gaudi.

Sens și contrasens. Aceste apropieri simpliste nu reușesc decât să deruteze, introducând în istorie himera unei „eterne reîntoarceri"; se diminuează astfel contribuția inventivă a creatorului, se insinuează și se întreține contrariul. În schimb, pare firesc și stimulant ca spectatorul să facă apel și să stabilească legături între anumite elemente după subiectivitatea și fantezia sa. Lucrarea noastră poate foarte bine să încurajeze această activitate, rezervându-și dreptul de a nu se implica.

Uzinele Rio-Tinto la Estaque
Georges Braque, 1910
Ulei pe pânză, 65 x 54 cm
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris



Efectul bunei guvernări asupra orașului (detaliu)
Ambroggio Lorenzetti, 1338–1340
Frescă. Primăria, Siena



o origine polemică, depreciativă sau retrospectivă. În ciuda acestora, termenii își păstrează valoarea de întrebuințare. Chiar dacă nu elucidează conținuturile decât ambiguu, aceste calificative fac de acum înainte parte integrantă din istorie și impun memoriei colective indispensabilele lor jaloane. Firește, lucrarea noastră le ia în considerare pentru a le folosi în capitolele care urmează. În același timp, suntem preocupați de explicarea raporturilor (respectiv a rupturilor) pe care le vehiculează terminologia consacrată, ca și de readucerea la lumină a diversității creațiilor pe care aceasta tinde să le suprapună.
Trebuie să mai precizăm că anumite noțiuni, cum ar fi, de exemplu, cea de „conservatorism" sau de „revoluție", vor face obiectul unei suspiciuni sistematice. Contrar părerilor consacrate, Fra Angelico nu va fi considerat un „gotic întârziat", și cu atât mai puțin taxat candid; Kazimir Malevici a fost revoluționar în politică, însă rămâne „suprematist" în pictură, după un concept pe care este necesar să-l lămurim. Și mai trebuie afirmat cu tărie că nu există progres în artă, ci, încă din Preistorie, doar formule diferite care își găsesc expresia finală proprie. Astfel, în pofida unor păreri, sistemul de reprezentare al Renașterii nu este superior celui medieval; adaptat viziunii antropocentriste, adecvarea sa la reprezentarea misterului religios este problematică. Arhitectonica Parthenonului scoate în evidență o concepție statică de folosire a materialelor, la fel de bine adaptată obiectivului său ca și cea a Turnului Eiffel, unde ingineria dă naștere, în schimb, la o estetică foarte clară.
Reflecția asupra artei în maniera pe care o propunem noi se lărgește, așadar, dincolo de resursele subiectivității și nu se poate elibera de o perspectivă temporală. Această dimensiune este strâns legată de un sistem de comparații între o operă și alta, între elemente singulare și ansambluri (corpusuri). Simultan, această mișcare vibratorie alimentează o aprofundare productivă a spațiului-timp și, dând tributul său istoriei, furnizează o explicitare a operelor prin ele însele. *Istoria vizuală* este construită pe o schemă bazată pe cronologia artistică a erei noastre, structurată pe mari perioade de timp și intercalată cu dezbateri asupra istoriei.
Ca o întregire a dialogurilor pe care le permit capitolele îngemănate, cazuri care se intersectează introduc o oarecare suplețe diacronică în articulările și decupajele tradiționale. Aceste rubrici privesc genurile, tehnicile, practicile sociale, implicările mai mult sau mai puțin scandaloase ale corpului... și depășesc constrângerile unei cronologii la care, oricum, fenomenele artistice se adaptează foarte greu. În fine, mergând împotriva perspectivelor convenționale, a noastră integrează în mod substanțial arta actuală, pe care, în zorii mileniului,



Bizon
Pictură rupestră
Situl Mayenne-Science

O artă totală. Era preistorică impresionează prin forța sugestivă a obiectelor pe care ni le-a lăsat moștenire: calitatea plastică a statuetelor; economia grafică, adesea minimalistă, a picturilor sau gravurilor; omniprezența semnificativă a materialelor și a suporturilor. Totul te incită să gândești, chiar dacă aceasta se rezumă la prezumții în legătură cu „de ce" și „cum", că arta este deja prezentă în totalitate în manifestările denumite „primitive", dar care anticipează deja toate pistele creației, inclusiv pe cele contemporane.



Mască Fang (Gabon)
Lemn exotic pictat
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

o recunoaște ca pe una dintre sursele principale ale „punctelor sale de vedere".

Spațiile artei

Cunoscând limitele temporale ale perioadei numite „istorice", perspectiva noastră editorială s-a focalizat pe aria europeană. Această zonă constituie locul în care, într-o perioadă lungă de vreme, apar fenomenele impunătoare și rezistente în timp ale creației sub forma pe care occidentalii continuă să o perceapă, clasicismul grec furnizând aici exemplul prin excelență. În această zonă relativ restrânsă a planetei se produc încă schimburi intense între „curente" și „școli" apropiate geografic, dar totodată înstrăinate politic și a căror extensie și preponderență variază în timp (Florența în secolul al XV-lea; München sau Paris la începutul secolului XX). Realitățile actuale fac dovada vitalității acestei comunități geopolitice, a cărei explorare, pe întreaga ei durată, permite și observarea metamorfozelor, a limitelor indecise și a deschiderilor sale. Astfel, separarea acestui spațiu de civilizație de originile sale orientale sau egiptene, neglijarea legăturilor întreținute constant cu teritoriile încă și mai îndepărtate ale Extremului Orient sau cu cele din Africa echivalează cu amputarea unei părți esențiale a fundamentelor sale: în măsura în care vor putea lumina originile esențiale, vom deschide dosare cu rol de bilanț. În mod comparabil, fenomenele legate de afirmarea ca putere politică a Statelor Unite ale Americii în timpul celui de-al doilea război mondial și de superioritatea lor artistică ulterioară ne conduc, în zilele noastre,



Bust de femeie sau de marinar (studiu pentru Domnișoarele din Avignon)
Pablo Picasso, 1907
Ulei pe carton, 53,5 x 36,5 cm
Muzeul Picasso, Paris

Indispensabila alteritate. În artă, ca și în alte domenii, contează la fel de mult să înveți sau să nu înveți. A inventa implică întotdeauna ceva ce ține de resursele fiecărui creator. În epoca modernă, Paul Gauguin apare ca eroul unei căutări arzătoare, cea a lui Undeva și cea a Celuilalt, în apropierea cărora își dorește să rămână.

„Arta neagră? N-o cunosc!" (cuvinte atribuite lui Pablo Picasso, în 1920). Influența artei africane, de exemplu, asupra avangardiștilor este indiscutabilă. În cazul lui Picasso, care posedă câteva măști africane, se constată corespondențe elocvente. Totuși, negația sa devenită faimoasă depășește simpla butadă. Dacă pictorul se recunoaște de bunăvoie impregnat de artele non-europene, el impune și își asumă din plin conversia pur „picasiană" a formelor și a semnelor (frontalitatea măștilor, scarificațiile lor rituale, de exemplu). Acest episod emblematic poate fi extrapolat la istoria culturii occidentale în totalitatea sa. Se ilustrează astfel „metisajul" ca sursă de reînnoire și de vitalitate.

la situația de a vorbi mai mult despre arta occidentală decât despre cea europeană, chiar dacă anumite națiuni (cum ar fi Japonia) care sunt integrate în această definiție nu intră aici din punct de vedere geografic. *Istoria vizuală* nu poate privi decât ca pe un fapt pozitiv și stimulant deschiderile spațio-temporale fecunde, de o infinită varietate, produse de diversitatea culturilor și a popoarelor, cărora dorește să le aducă, cu această ocazie, un omagiu.

Opera și comentariul său

În ce măsură cuvântul se poate interpune, cu oarecare legitimitate, între spectator și producțiile artistice? O clarificare de ansamblu se impune: în înțelegerea pe care o solicită, orice operă suscită un cuvânt, mai mult sau mai puțin explicit, la fel cum orice cuvânt este însoțit de o reprezentare imaginară a lucrului pe care îl evocă. În cazul artelor plastice, titlul joacă rolul unui comentariu imediat. Impus cu mai multă sau mai puțină legitimitate de tradiție sau ales cu grijă de autorul său (incluzând aici și formula „fără titlu"), titlul dă întotdeauna un surplus de sens operei în care sfârșește prin a se încorpora. Ca atare, titlului i se va acorda cea mai mare atenție. Vom putea întotdeauna bănui ideile savante sau critice emanate de specialiști, instituții sau artiștii înșiși. Auguste Renoir declara că „tabloul trebuie să poată ieși în lume fără dădaca sa", aforismul fiind valabil pentru orice operă artistică. Dacă aceste comentarii pot lămuri opera, ele pot, în același timp și la fel de bine, să creeze multe încurcături, îngropând operele sub un maldăr de interpretări, de anecdote și de legende. În 1550, Georgio Vasari, el însuși artist cu multiple talente, publică *Viețile celor mai mari pictori, sculptori și arhitecți*, prima tentativă de amploare a timpurilor moderne de constituire a unei istorii a „artelor desenului" pentru perioada veche și cea contemporană. Lucrarea, care reușește să adune o masă impresionantă de date, furnizează în mod incontestabil un instrument indispensabil în cunoașterea artei vechi. Ea vehiculează însă și o multitudine de informații inexacte, manipulate sau inventate în întregime pentru a reda opțiunile personale ale autorului, sau de a ilustra, prin prisma vederilor prințului său, cauza patriei toscane. Unele dintre aceste fabule mai persistă încă și, conform unor păreri autorizate, continuă să populeze imaginația colectivă atunci când nu contaminează studiile savante. Totodată, rămâne larg răspândită ideea după care cuvântul ar devia, în mod aproape pervers, percepția planului sensibil către planul „intelectual". Se întâmplă de altfel ca acest ultim calificativ să facă parte din arsenalul părerilor preconcepute, mai ales la adresa producției contemporane, ca și a comentariului

său. În consecință, *Istoria vizuală* dorește să evite acest gen de piedici, explicațiile subiective, dar și ermetismu descrierile plate și redundante ca și o erudiție care ar schimba sensul unor opere evocate, utilizând pentru aceasta vocabularul „tehnic", specific artei, explicitat în glosarul său. Însă dacă limba vorbită sau scrisă constituie vectorul obișnuit al comunicării, „vorbirea" infinit mai complexă a unui obiect de artă sau a unei imagini decurge dintr-o experiență mai puțin directă și necesită o inițiere stimulată de exemplu de o ucenic la care această lucrare înțelege să contribuie din plin.

Opera, cosa mentale

Aforismul lui Leonardo pune în evidență natura dublă a artei: aceasta este, pe de o parte, „obiect", materie, artefact și, simultan, produs al imaginației, care reliefează diferite straturi ale conștientului și ale inconștientului.
Partea materială, infrastructura operei, o determină într-o mare măsură. Să ne amintim că, încă din Antichitatea greacă, termenul *technè* cuprinde, sub aceeași denumire, cele două concepte care astăzi se disting prin „artă" și prin „tehnică"; sau că, începând cu anii 1960, o mișcare numită Supports/Surfaces (Suporturi/Suprafețe) își focalizează cercetările plastic și teoretice pe această stare de fapt. Tradițiile arhitecturii și ale sculpturii au impus timp îndelungat utilizarea unor materiale considerate nobile (materiale prețioase, marmură, bronz); pictura, arta ficțiunii, reacționează imediat și recomandă mai degrabă imitar acestor materiale (Vasari interzice, astfel, fondul de au practică a „făcătorilor de poleieli"). În schimb, arta contemporană a explorat noile posibilități oferite de toate genurile de materiale până acum respinse, de produsele industriale (este cunoscută ostilitatea privir folosirea fierului, apoi a betonului, atât de rezistent) până la resturile rezultate din consum (colaje cubiste; îngrămădiri, compresii sau cuceririle Noului Realism). Trebuie, deci, să ne amintim mereu că arta nu se redu la o activitate care nu poate fi exprimată în cuvinte, ci procedează la spectaculoase mutații ale gândirii, care produc frumosul, dar în același timp și înțelesul acestuia. Cât despre dimensiunea exclusiv mentală, ea implică o privire reflexivă a artei asupra ei înseși, a naturii și a teoriei sale. Lui Marcel Duchamp îi revine sarcina de a pune în mod decisiv problema limitelor artei, prin ale sale *Ready-mades*, care, fiind acceptate în muzee și în manuale, fac încă obiectul unor polemic referitoare la categoria de artefacte căreia i-ar aparțir aceste lucrări. Pentru că arta reunește spații-frontieră atât de bine, își angajează împreună cu cinematografu (a „șaptea artă"), muzica sau teatrul propria estetică



GIOCONDA
LEONARDO DA VINCI, CCA 1503
ULEI PE LEMN, 77 X 53 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Paradigma picturii... Rare sunt operele de artă al căror prestigiu se poate compara cu cel al *Giocondei*; nici o altă pictură, în orice caz. Încă din anul 1556, Vasari îi face acestei lucrări o descriere pe cât de elogioasă, pe atât de detaliată... fără să o fi văzut vreodată. Totodată, indiscutabila valoare a renumitului tablou care atrage, într-un neîncetat pelerinaj, cohorte de curioși către Muzeul Luvru pare a nu avea unitate de măsură. Prin comparație, *Fecioara, Iisus și Sfânta Ana* ar păli dacă Freud n-ar fi așezat această „amintire din copilărie" a lui Leonardo printre piesele centrale ale teoriei sale psihanalitice.

...și bizara sa posteritate. Astfel se „fabrică" reputațiile, înconjurând operele cu o aură – iată un concept agreat de Walter Benjamin – cu atât mai eficace și mai solidă, cu cât operele sunt învăluite de mister. O lungă suită de artiști au intrat în joc, de la copia lui Rafael până la procedurile subversive ale lui Duchamp, Léger, Dali sau Rauschenberg. În afara lor, un iconoclasm mai mult sau mai puțin neîntrerupt pare a se înverșuna în nenumăratele tentative de exorcizare a mitului întruchipat de Mona Lisa – dezgolită, obeză sau gravidă, împopoțonată cu trăsăturile lui Stalin sau ale lui De Gaulle, ale lui Fernandel sau ale lui Harpo Marx – al cărei faimos surâs servește la reclama unor brânzeturi și chiar a unui laxativ. Cazul, într-adevăr exemplar, este departe de a fi excepțional. O mulțime de elemente vin să paraziteze imaginea oricărui tablou. A încerca separarea unei opere de elementele periferice pe care le acaparează este o himeră. Un motiv în plus de a nu scăpa prada pentru umbra ei și de a practica cu constanță dialogul vizual la care îl invităm pe cititor.

PNEUMONIA LISA
ROBERT RAUSCHENBERG, 1982
CERAMICĂ ARSĂ,
80,5 X 219,7 CM
COLECȚIA ARTISTULUI





Crearea lui Adam
Michelangelo, 1536
Frescă
Capela Sixtină, Roma

în activități de *performance*, ședințe de *happening* sau de *Body Art* – ne gândim la *Symphonie monotone* a lui Yves Klein. Cum ar putea fi excluse producții atât de asemănătoare din problematica pe care și-o pune lucrarea noastră? Orice operă comportă multiple sensuri. Formele pe care le inventează enunță deja o doctrină artistică ce poate rămâne implicită ori poate fi explicată prin cuvinte de artistul însuși sau de o terță persoană, fie ea teoretician, critic sau eseist... Pentru a lămuri unele motivații profunde, se va putea oricând compara, de pildă, un tablou de Poussin sau de Van Gogh cu scrierile – în acest caz, corespondențe – ale autorilor acestor lucrări. Avansăm, totodată, alături de Pierre Francastel, ideea că există o „gândire figurativă" pe care discursul (inclusiv cel al autorului) nu o acoperă decât parțial și, alături de René Magritte, pe cea după care *Meninele* oferă o „imagine vizibilă a gândului invizibil al lui Velázquez". Acest postulat privește, bineînțeles, ansamblul situațiilor creatoare. În fine, în cazul particular al unei picturi sau al unei sculpturi, *Istoria vizuală* invită potențialul spectator să nu se mulțumească doar cu narațiunea, ci, urmându-l pe Maurice Denis, „să nu uite că un tablou, înainte de a fi un cal de bătaie, un nud de femeie sau o anecdotă oarecare, este de fapt o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine". Chiar dacă acest avertisment formulat în 1890 trebuie supus reviziei cerute de peste un secol de experiențe inedite și de achiziții ireversibile (nonfigurativul, conceptualismul), se deschide astfel calea unei lecturi mai specifice și se stimulează implicarea inventivă a privitorului.

Opera timpului. Curgerea anilor schimbă operele, în mod mai mult sau mai puțin inexorabil, rapid, profund, ireversibil. În anul 1315, Simone Martini pictează *Maestà* în primăria din Siena, iar după șase ani este chemat pentru a o restaura. Alfred Bruyas, prieten și mecena al lui Eugène Delacroix, este dezamăgit că pânzele pe care le admirase cu zece ani înainte se învechiseră. Arta contemporană acceptă și chiar organizează distrugerea programată a producțiilor sale. Lucrările de restaurare pun o mulțime de probleme contradictorii, ale căror soluții rămân nesatisfăcătoare; trebuie să restituim operelor starea lor inițială – însă care este starea inițială? Ce facem cu adaosurile, în special în arhitectură?

Ce se vede? Restaurarea frescelor de pe plafonul Capelei Sixtine a suscitat cândva multe polemici. Culorile vii redescoperite i-au șocat în special pe amatorii mai înclinați să aprecieze patina straturilor murdare acumulate în timp decât îndrăzneala cromatică a lui Michelangelo. Iar creației lui Rembrandt, prețiosul *Rond de noapte* (reprodus aici înainte de restaurare), i-a fost redată strălucirea diurnă printr-o bună curățire. Câte nu s-au mai scris și presupus de-a lungul timpului despre aceste opere, acum infirmate de noul lor aspect care, adesea, ne surprinde!

Rondul de noapte
Rembrandt, 1642
Ulei pe pânză, 359 x 438 cm
Rijksmuseum, Amsterdam



Istoria vizuală: conținut și alegere

Pentru a vorbi despre artă și pentru „a face" istorie este nevoie să te situezi într-o anume perspectivă față de trecutul cu care trebuie să te obișnuiești și care prezintă o mulțime de unghiuri moarte. Aceste falii inevitabile decurg din numeroși factori. Să amintim, printre altele: distrugerea voluntară a operelor (practicile iconoclaste și cele ale regimurilor totalitare rămân de actualitate); eroziunea drastică a timpului (nu se știe aproape nimic despre marea pictură greacă); degradarea și îmbătrânirea operelor (în raport cu forma originală, a mai rămas prea puțin din *Cina* pictată de Leonardo da Vinci, iar în Capela Sixtină, restaurarea bolții a dus la descoperirea unui Michelangelo nebănuit); privirea asupra evenimentelor (de-a lungul secolelor, arta gotică a fost surghiunită, chiar eliminată); poziția cititorului (pictura realizată în secolul al XVIII-lea, în Statele Unite ale Americii, îl interesează în mică măsură pe amatorul european); efectele modei (stilul Art nouveau este denigrat până în anii 1960). Totodată, specialistului i se va lăsa o istorie virtuală, bazată pe o arheologie a lumii dispărute. Aceste distorsiuni induc, de asemenea, sentimentul că ar exista, pentru fiecare epocă, erijată astfel în „vârstă de aur", un mijloc privilegiat de expresie artistică. Dacă trebuie să primim această apreciere cu prudență înseamnă că arhitectura joacă, în cursul istoriei, un rol capital; aceasta se impune continuu ca un cadru al vieții sociale, reunește celelalte arte pe care și le supune uneori și tinde să le închidă într-o funcție ornamentală. Să amintim, de asemenea, că noțiunea modernă de artă nu se disociază de cea de „meșteșug" decât din Renaștere; că situația teoretică și practică a „artelor decorative" nu se impune decât progresiv, începând de la mijlocul secolului al XIX-lea, atunci când se reia discuția despre ierarhia și divorțul dintre aceste diverse activități și artele frumoase majore; că, după fotografie și cinematograf, s-au dezvoltat noi „specii" în cursul secolului al XIX-lea, de la design la activitățile de *performances*, arta corporală, arta video, instalațiile... În sfârșit, este clar că problemele artei contemporane s-au elaborat, cel puțin inițial, pornind de la extensia domeniului pictural. Ținând seama de toate aceste date eterogene care o constrâng, lucrarea noastră urmărește să fie moderatorul și să semnaleze raporturile (arheologice, iconologice, chiar și pe cele inspirate din științele limbajului, ale semioticii și ale psihanalizei) în funcție de natura problemelor apărute



Regina Hatșepsut între zeii Horus și Thot

(Efigia reginei a fost distrusă) relief pictat din Templul lui Amon, Karnak

Ucigașii memoriei. Egiptenii nu sunt singurii care leagă ideea de artă de gândul nemuririi. Chiar dacă, fără o relație specială cu metafizica, creatorii au fost preocupați aproape dintotdeauna de procedee speciale care să asigure perenitatea operelor lor (cu câteva excepții, printre care decorurile festive). În schimb, ideea de artă efemeră caracterizează din plin epoca actuală. Din contră, anihilarea operelor și a siturilor apare ca un mijloc eficace pentru extirparea din memoria simbolică și socială a valorilor considerate nefaste sau subversive. După succesorii lui Ramses al II-lea sau ai lui Hatșepsut, care au dispus distrugerea efigiilor înaintașilor, toate epocile – a noastră perpetuează tradiția – au practicat această strategie activă a uitării, ale cărei victime au fost, printre altele, Cartagina, icoanele bizantine, „arta degenerată"... Prin mijlocirea scrisului și a imaginii, cartea se străduiește, în felul său, să restituie o urmă a acestei istorii șterse.

și de iminența pe care le-o acordă. Astfel, rămânând focalizat pe artele numite „plastice", volumul consacră o parte importantă a analizelor sale artei monumentale și rezervă un loc adecvat decorației. Selecția noastră rămâne absolut deschisă și incitantă, fiind ghidată de o practică a cercetării (în care s-au făcut remarcați diferiții noștri colaboratori) și de colocviile „savante". Propunerile făcute decurg, mai ales, dintr-o experiență susținută de nenumăratele întrebări puse de auditorii noștri, atât cei de la cursurile universitare, cât și cei de la conferințele cu un public mai larg. Și să amintim spațiul prea „îngust" de care dispune orice „carte de artă", în comparație cu imensitatea domeniului de care pretinde a da socoteală. S-au impus alegeri inevitabile – se va putea întotdeauna discuta despre subiectivitatea lor –, decizându-se eliminarea unor opere prestigioase sau făcându-se loc unor piese mai rare, poate mai revelatoare, în orice caz cert demonstrative. De altfel, un astfel de intermediar acționează prin reproduceri. Acestea nu sunt, în cel mai bun caz, decât „frumoasele infidele" care fac iconografia suficient de prezentă, dar rămân neputincioase în privința traducerii raporturilor de scară, a efectelor atente ale materialului și ale tehnicii, ale nuanțelor fine ale desenului și ale culorii. Așa cum nici literatura nu se mulțumește doar să relateze realul, nici arta nu se reduce la reproducerea unui pretins vizibil „pur și simplu". Dorind să protejeze cât mai bine conținutul operelor și să-l facă inteligibil unui cât mai mare număr de cititori, *Istoria vizuală* veghează, de-a lungul tuturor capitolelor sale, la întreținerea unei permanente conjugări între imagine, context și comentariu. Această preocupare, considerăm, relevă o viziune reînnoită, mai structurală, care intersectează privirile și multiplică perspectivele. Dorim astfel să favorizăm cunoașterea directă a lucrărilor originale, să stimulăm frecventarea acestora, ghidând așadar cititorul spre o alegere liberă a experiențelor pe care înțelege să le trăiască, în cea mai deplină cunoștință de cauză, cu creația.

Claude Frontisi



ORIGINEA LUMII
GUSTAVE COURBET, 1866
ULEI PE PÂNZĂ
MUZEUL ORSAY, PARIS



PĂPUȘA
HANS BELLMER, 1932
FOTOGRAFIE
GALERIA 1900-2000, PARIS

Corpul omniprezent. Obiect de cult în Antichitate, sediu al tuturor turpitudinilor în Evul Mediu, „microcosmos" în Renaștere, model al artei academice, corpul, masculin sau feminin, ocupă locul central și constituie o referință în artă. Divinul care nu se putea reprezenta se încarnează în corp în pofida oricărei metafizici. În opere, corpul constituie un loc ideal pentru proiectarea fantasmelor legate de sexualitate, de la Courbet la Bellmer.

Corpul în acțiune. Garant al unor valori convenționale ale artei, corpul a servit în egală măsură la repunerea acestora în discuție. La începutul secolului XX, descompunerea sa în bucăți alimentează o mașină de război antifigurativă. În același timp, corpul în acțiune, până atunci ocultat, lasă o urmă din ce în ce mai descifrabilă în operă, ajungând să se facă sesizabil, ca în lucrarea *Saltul în gol*, a lui Yves Klein, în desenele mescaliniene ale lui Henri Michaux sau în *action painting* a lui Jackson Pollock.

Artă și ostentație. Muzee, pinacoteci, cabinete, aceste locuri publice sau spații private există din Antichitate, fiind consacrate tezaurizării, conservării sau expunerii. Palatul Vaticanului păstrează comorile artistice ale Bisericii. Luvrul revoluționar pretinde a pune la îndemâna cetățeanului colecțiile regale, îmbogățite prin cuceririle de război din campaniile napoleoniene. În numele unei misiuni culturale, colecțiile afișează astfel o putere instituțională, politică, economică.

Cultura, factor al vieții economice. Prin prestigiul expozițiilor sale, muzeul creează evenimentul. Politica sa de achiziții influențează piața de artă. Astăzi, muzeul intervine în creație prin comenzi, asumându-și, de asemenea, un rol constructiv. La timpul său, CNAC (Centrul Național de Artă și Cultură) „Georges Pompidou" a suscitat divergențe de opinie prin arhitectura sa insolită, în totală contradicție cu peisajul parizian. Recent, Muzeul Guggenheim din Bilbao a polarizat atenția mass-media. În afara funcțiunilor tradiționale pe care și le asumă, acest muzeu pretinde că participă la relansarea economică a regiunii, creând, prin intermediul operelor sale, un pol turistic. Aceasta explică și alegerea unui edificiu, jumătate arhitectură, jumătate sculptură, ale cărui materiale de construcție sofisticate (acoperișul din titan) și performanța tehnică enunță direct intențiile de senzațional. Din acest punct de vedere, reușita muzeului se situează în planul spectacularului și al categoriei *jamais vu*, stadiu suprem – respectiv depășit – al postmodernismului.

MUZEUL GUGGENHEIM
FRANK O. GEHRY, 1997
BILBAO



Antichitatea





Antichitatea

Rădăcini și surse de inspirație ale Occidentului



LAOCOON ȘI FIII SĂI AGESANDROS, ATHENODOROS ȘI POLYDOROS

MARMURĂ, ÎNĂLȚIME 242 CM
MUZEUL PIO CLEMENTINO,
CETATEA VATICANULUI

Istoricii europeni definesc Antichitatea ca fiind perioada ce se întinde de la inventarea scrierii (mileniul al IV-lea î.Hr.) de către civilizațiile Mesopotamiei și a Egiptului până la destrămarea Imperiului Roman (secolul al V-lea d.Hr.), în urma marilor invazii. Urmând „revoluției" neolitice, în timpul căreia popoarele s-au sedentarizat, perioada antică este marcată de contrastul dintre popoarele fundamental rurale, care nu cunoșteau scrierea și nu aveau o structură statală sau legislație comună, și cele situate în jurul Mediteranei și în Orientul Apropiat care au inventat sisteme de scriere (pictografică, cuneiformă, hieroglifică, apoi alfabetică) și monede. Organizarea politică a cetăților-stat și a marilor imperii se bazează pe societăți ierarhizate, structurate prin credințe religioase și prin practici funerare care justifică ridicarea unor monumente prestigioase. Aceste civilizații s-au influențat reciproc, atât prin schimburile comerciale și diplomatice, cât și prin războaiele purtate și cuceririle făcute.

PAGINA PRECEDENTĂ
UN KNOREGOS ASISTĂ LA PREGĂTIRILE UNEI DRAME SATIRICE
MOZAIC DIN POMPEI, 67-79 D.HR.
ÎNĂLȚIME 58 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARHEOLOGIE, NEAPOLE

Interesul pentru civilizația greco-romană

Lumea antică a fost mult timp percepută în Europa prin prisma civilizației greco-romane, a cărei moștenitoare se pretinde a fi. Europa a fost fascinată de lumea greacă și de creativitatea sa, de cuceririle lui Alexandru și, vreme îndelungată, de Imperiul Roman. Occidentul medieval a avut, în mod constant, nostalgia unității politice imperiale. Acesta conservase folosirea latinei ecleziastice și cunoașterea anumitor texte vechi, însă, după ruptura cu Bizanțul, limba greacă nu a mai fost cunoscută și patrimoniul artistic a suferit grav din cauza intoleranței creștine față de „păgâni". De-abia din secolul al XV-lea, o dată cu umanismul și Renașterea, are loc în Italia redescoperirea Antichității; literați și artiști își caută în Antichitate rădăcini intelectuale și estetice. Grecia aflându-se sub dominație otomană, lumea antică este înțeleasă cu ajutorul Romei, unde vestigiile abundă. În această perioadă se instaurează o mare confuzie privind identificarea istorică a operelor deoarece admirația exagerată a împăraților romani pentru arta greacă provocase un import masiv de opere, mai ales elenistice, și determinase confecționarea a numeroase copii ale acestor lucrări. Prinții umaniști „anticari" încep un adevărat jaf al siturilor, căutând numai comorile ușor de transportat și de negociat: statui, vase, camee, monede, bijuterii. Papii colecționari devin actorii principali ai acestei piețe și Roma, transformată în șantier de arheologie sălbatică, se specializează în restaurare și în imitații pentru a-i satisface pe comanditarii europeni. În secolul al XVII-lea, ignorând siturile grecești din sudul Italiei, câțiva erudiți cu spirit de aventură călătoresc în Turcia pentru a descoperi Elada; aceste peripluri devin foarte la modă în secolul al XVIII-lea și publicațiile care apar în urma expedițiilor explică răspândirea venerației de car

se va bucura arta greacă în detrimentul celei romane. În celebra sa *Istorie a artei antice*, Winckelmann (1717-1768) elaborează un clasament stilistic și unul al categoriilor estetice; el este obsedat de ideea că arta „se naște, înflorește, apoi își pierde vlaga", ca și civilizația care o generează: la origini – perioada greacă arhaică, la apogeu – clasicul „sublim" al artei ateniene, apoi declinul imitatorilor ulteriori, eleniști și romani.

Europenii fascinați și prădători

În secolul al XVIII-lea, prădarea sistematică a siturilor s-a întins în Etruria, apoi în Campagna, o dată cu descoperirea așezărilor de la Herculanum și Pompei. Dacă arheologia devine mai științifică, exportarea operelor, deși criticată de anumiți specialiști, rămâne încă la ordinea zilei atâta vreme cât deținerea capodoperelor antice părea să consolideze prestigiul prinților. În numele Franței republicane, Bonaparte organizează în anul 1797 o veritabilă razie prin colecțiile italiene pentru a alimenta Luvrul, devenit muzeu național al Franței. Expediția din Egipt deschide un nou câmp de cunoaștere, dar declanșează săpături arheologice mercantile. În secolul al XIX-lea, comorile arheologice antice devin o miză pentru puterile care își întemeiază mari muzee: acestea se luptă pentru cumpărarea unor colecții adunate de amatori-negustori sau pentru obținerea concesiunilor săpăturilor arheologice. Cercetările arheologice întreprinse în secolele al XIX-lea și XX au extins spre origini limitele cronologice ale artei antice cu studiul civilizațiilor etruscă, miceniană, cretană, egeeană. Același lucru se întâmplă și cu câmpul geografic al artei, lărgit prin cercetările din Orientul Apropiat și Mijlociu sau prin cele asupra popoarelor galez, celt sau iberic, popoarele pe care romanii le numeau „barbare". Percepția lumii antice este diferită: occidentalii nu se mai consideră descendenții direcți ai grecilor și ai romanilor. Cercetările istorice prezintă extrema diversitate de civilizații luate în considerare de acum înainte, fără vreo ierarhie de valoare, printr-o abordare antropologică a societăților care nu se mai referă doar la estetica obiectelor.

Antichitatea greco-romană: un repertoriu de modele

Începând cu secolul al XVI-lea, inițierea în categoria Frumosului impunea artiștilor să călătorească în Italia; aceștia trebuiau să cunoască bine mitologia și operele clasice, considerate drept izvor de subiecte alegorice. În timpul lui Ludovic al XIV-lea, în Franța se instituționalizează chiar șederea la Roma pentru artiștii selecționați prin concurs. Referința obligatorie la modelele antice continuă până în secolul al XIX-lea și chiar mai târziu uneori. Dacă gustul rococo reduce Antichitatea la rolul de pretext mitologic, sfârșitul Vechiului Regim și perioada revoluționară, marcate prin întoarcerea la clasicism, determină un mare consum ideologic al exemplului antic. Napoleon se inspiră de aici pentru operele de propagandă a gloriei sale. Pictura academică din secolul al XIX-lea își caută tot aici subiectele. Mussolini, preocupat de stabilirea filiațiilor între regimul său și trecutul glorios al Imperiului Roman, inovează cu ajutorul marilor producții cinematografice. Astăzi, arta antică greco-romană, prea des compromisă de toate artele oficiale, nu mai este referința universală a Frumosului ideal, noțiune întrebuințată în exces.

Sclav murind
Michelangelo, cca 1513-1514
Marmură, 209 x 21 x 50 cm
Muzeul Luvru, Paris



Vârsta de bronz
Auguste Rodin, 1877
Gips, fotografie de epocă de Guglielmo Marconi
Muzeul Rodin, Paris



Grecia

Un spațiu din bucăți, unit printr-o cultură comună

Antichitatea greacă se întinde din mileniul al II-lea î.Hr., epocă a civilizației miceniene, până în secolul al II-lea î.Hr., atunci când Roma pune stăpânire pe regatele elenistice. Spațiul său geografic depășește lumea egeeană: începând cu secolul al VIII-lea, colonizarea împrăștie cetăți pe malurile Mediteranei și pe ale Mării Negre; în secolul al IV-lea, cuceririle lui Alexandru extind elenismul în Asia Mică, în Orientul Apropiat, în Egipt. Prin filieră romană, această civilizație de o creativitate excepțională a inspirat cultura occidentală în toate domeniile gândirii și ale artei. Genuri literare, filozofie, istorie, matematici, medicină, arhitectură, sculptură, toate acestea sunt îndatorate moștenirii grecești.

Cincisprezece secole de ostilități

În pofida unei conștiințe acute a legăturilor culturale care îi unesc, opunându-i barbarilor, grecii nu au încetat niciodată să se lupte între ei. În Epoca Bronzului, se înfruntă regatele rivale din Peloponezul perioadei miceniene. Palate-fortărețe și morminte monumentale fac dovada puterii unei caste de războinici. După ce au pus stăpânire, în secolul al XV-lea, pe Creta minoică, grecii își continuă expansiunea în Asia Mică; *Iliada* perpetuează, se pare, amintirea legendară a acestei acțiuni. O dată cu dispariția civilizației miceniene, către anul 1200, Grecia intră în „epoca întunecată", fără mărturii scrise, din care se mai păstrează doar o producție de ceramică decorată cu desene geometrice, reprezentând cel mai adesea războinici. În perioada arhaică, în secolul al VIII-lea, ia naștere o nouă scriere: un alfabet derivat din cel utilizat de fenicieni, dar căruia i s-au adăugat vocale, permițând transcrierea textelor de bază ale culturii elene, epopeea homerică și *Teogonia* lui Hesiod. Microstate independente cu patriotism bolnăvicios, unele chiar războinice, își exprimă mândria prin construirea unor monumente armonioase consacrate divinităților lor. Teritoriile lor muntoase, de mică întindere și rapid suprapopulate, și dorința lor de a avea legături comerciale permanente îi determină pe greci să se lanseze în aventura colonizării. În epoca clasică, la începutul secolului al V-lea, amenințarea persană reușește să unească temporar cetățile grecești. Atena, cu puternica sa flotă, federalizează lupta, însă hegemonia pe care o impune apoi aliaților declanșează o rebeliune susținută de Sparta. Cetățile, epuizate de lungile războaie ale Peloponezului, ajung, în secolul al IV-lea, sub tutela macedoneană și sunt antrenate în cuceririle lui Alexandru.

Inventarea politicului

Cetățile grecești au instituții bazate pe participarea corpului civic la guvernare. Accesul la cetățenie constituie un privilegiu al nașterii de la care sunt excluși sclavii, femeile și străinii rezidenți, și este condiționat de limitele averii. Cu excepția tiraniilor, toate cetățile dispun de o adunare a cetățenilor, de unul sau mai multe sfaturi permanente cu funcționare colectivă, de magistrați desemnați pentru o perioadă determinată și supuși controlului concetățenilor lor. Pretutindeni, luarea unei decizii relevă o dezbatere, de unde și importanța oratorilor, formați de filozofi în arta retoricii. La Atena, cetate ale cărei instituții sunt cunoscute cel mai bine, se formează cel mai democratic regim. În secolul al V-lea, cetățenia nu mai depinde de avere: se asigură chiar o alocație pentru a facilita participarea săracilor la *ecclesia*, adunarea care votează legile, fapt deplâns de oligarhii care, asemenea lui Platon, contestă poporului orice competență politică. Îndatoririle îndeplinite prin rotație sunt atribuite prin tragere la sorți; numai magistraturile care solicită capacități speciale, cum ar fi cea de strateg, sau care necesită o mare avere, cum ar fi cele liturgice, se ocupă prin alegeri și rămân apanajul unei minorități.
Astfel, Pericle este reales de numeroase ori ca strateg deoarece are o descendență ilustră.

Religia – factor de coeziune

În Grecia, sacrul este omniprezent. Religia, politeistă, antropomorfistă, este lipsită de dogmă, de text sacru sau de cler sacerdotal. Exceptând cultele cu mistere, aceasta se bazează pe ritualuri publice (rugăciuni, procesiuni, ofrande, libații, sacrificii, banchete, jocuri, concursuri sportive, poetice sau teatrale) care servesc drept fundament social. Cetatea își înalță temple a căror splendoare contrastează cu modestia altor construcții urbane. Reprezentările sculptate imaginează divinitățile protectoare. Echipe de artiști și de meșteșugari parcurg lumea greacă de la un șantier la altul. Principalele sanctuare panelenice, adesea oraculare, a căror frecventare se va menține până sub dominația romană, le permit grecilor să se întâlnească în perioada marilor jocuri-concurs ce implică armistiții militare. Atleți și poeți apără onoarea cetăților care se măsoară între ele și prin bogăția ofrandelor lor.



AURIGA
475 Î.HR.
BRONZ, 180 CM
MUZEUL ARHEOLOGIC, DELFI

Roma

Un spațiu integrator de oameni și culturi

Un mileniu separă întemeierea mitică a Romei de căderea sa. La apogeul său, Imperiul Roman, centrat pe Mediterana, se întinde din Anglia în Mesopotamia, de la Rin și Dunăre până în Sahara și Egipt. Întinderea și stabilitatea sa au fascinat timp îndelungat Occidentul. Deși edificat prin forță și violență, imperiul a reușit să federalizeze un mozaic de state și de popoare, ale căror elite au acceptat, cu sau împotriva voinței lor, asimilarea.

O cetate cuceritoare

Întemeiată, după legendă, în anul 753 î.Hr., cetatea lui Romulus a devenit cu adevărat oraș numai sub influența civilizatoare a etruscilor. În secolul al V-lea, Roma își impune hegemonia în Latium, apoi își extinde zona de influență mai întâi în Italia Centrală, respingând incursiunile galeze și samnite, apoi în Italia Meridională (Marea Grecie), prin războaie și diplomație; în secolul al III-lea, aceasta domină întreaga peninsulă. Însă rezistența Tarentului, care cheamă în ajutor Epirul, implică Roma în afacerile regatelor elenistice, în timp ce protectoratul impus cetăților grecești din Sicilia lovește Cartagina. Victoria obținută în războaiele punice asigură Romei supremația asupra Mediteranei Occidentale și o antrenează într-o politică expansionistă, fie pentru a întări zonele deja dominate, fie sub pretextul protejării popoarelor aliate. Acest imperialism aduce profit militarilor, administratorilor, comercianților, drenează către Roma bogății și sclavi, societatea se transformă, se exacerbează tensiunile sociale și fragilizează un regim republican din ce în ce mai influențat de rivalitățile între generali. După asasinarea lui Cezar (44 î.Hr.), puterea se joacă în Orient; Octavian, învingătorul lui Antoniu și stăpân al Egiptului, instaurează regimul imperial în anul 27 î.Hr. Timp de patru secole, împărații romani se străduiesc să asigure pacea și ordinea.

Un sistem politic oligarhic

Revoltele plebei, în secolul al V-lea, au constrâns elita patriciană romană la reforme, însă, în ciuda recunoașterii egalității civice și juridice, regimul republican conservă inegalitatea; sistemul electoral cenzitar și clientelismul conferă unei minorități înstărite monopolul accesului la magistraturi și la Senat. În secolul I î.Hr., Roma trebuie să acorde statutul de cetățean roman locuitorilor peninsulei, persoanele de vază revendicându-și partea în gestionarea cuceririlor, prin accesul la carierele administrative și militare. În timpul imperiului, atribuirea cetățeniei este mult timp selectivă, fiind rezervată elitelor provinciale, a căror colaborare se dovedește profitabilă. Edictul lui Caracalla acordă cetățenie, în anul 212, tuturor bărbaților liberi ai imperiului, însă acest statut prestigios, care are meritul de a ignora originile etnice, este lipsit de conținut politic, sursa puterii fiind voința imperială. Numai cetățenia exersată la nivel local conferă drepturi de gestiune asupra cetăților, cărora Roma le lasă o mare autonomie.

Orașul, instrument al romanizării

Roma își întărește autoritatea în spațiul ocupat prin construirea de *limes* și cantonamente militare, prin cadastrarea terenurilor, dar mai ales datorită unei rețele rutiere remarcabile, ce leagă polii urbani pe care se sprijină administrația. Urbanismul elenistic servește ca referință pentru întemeierea noilor cetăți, ale căror programe arhitecturale asemănătoare răspândesc romanitatea. În centrul unui plan de tipul unei table de șah, forumul și construcțiile monumentale care îl înconjoară marchează spațiul civic: curia, unde își au sediul magistrații locali, bazilica pentru justiție, templul dedicat Romei și împăratului și templele consacrate zeilor tutelari locali. Arcul de triumf, coloana sculptată, statuara politică, toate aceste monumente comemorează puterea cuceritoare și civilizatoare. Termele, așezăminte pentru igienă, sportul și cultura, teatrul, amfiteatrul, circul sunt tot atâtea spații de socializare; construirea lor, ca și cea a apeductelor și a fântânilor publice relevă, adeseori, contribuția celor bogați la cheltuielile publice. Elitele locale consideră acest lucru o obligație de care erau mândre. Habitatul reflectă diferențele sociale: vastele și luxoasele locuințe ale persoanelor de vază, decorate cu fresce și cu mozaicuri și ordonate în jurul curților și al grădinilor, contrastează cu *insulae* mizere. Deși cultura greacă este adoptată pretutindeni de elite, Imperiul Roman nu este câtuși de puțin sinonim cu uniformitatea culturală; pragmatic, acesta tolerează și integrează diversitatea credințelor și a practicilor, doar pentru ca cetățile subordonate să nu îi conteste ordinea politică, ceea ce dovedește cosmopolitismul Romei, capitala-gigant unde religiile orientale, printre care și creștinismul, își multiplică adepții.



MARC AURELIU CĂLARE PRIMINDU-I PE BARBARII ÎNVINȘI

RELIEF DE PE UN ARC DE TRIUMF
MUZEUL CAPITOLIULUI, ROMA

Antichitatea

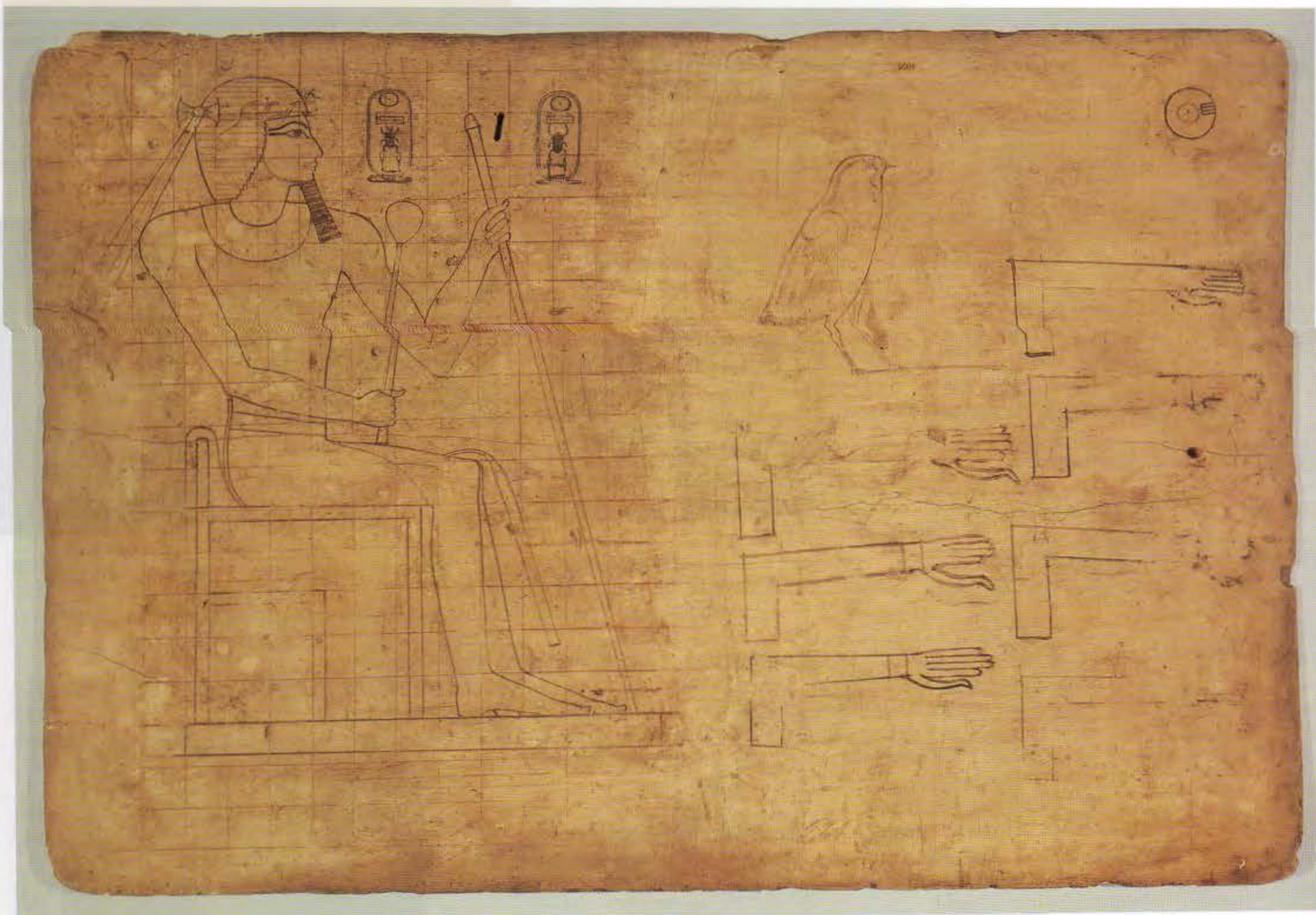
Date	Istorie, cultură, idei	Arte
4000 î.Hr.	• Civilizațiile presumeriană în Mesopotamia (Uruk), predinastică în Egipt • Primele aglomerări urbane	· Olărie, ceramică · Prelucrarea cuprului, basoreliefuri, unelte
3200 î.Hr.	• Mesopotamia, inventarea scrisului • Dinastia tinită și unificarea Egiptului sub regele Menes	· Mormintele regale de la Saqqara
3000 î.Hr.	• Scrierea hieroglifică egipteană	· Stela prințesei Neffertiabet (Muzeul Luvru) →
2800-2350 î.Hr.	• Civilizația sumeriană • Relieful votiv al lui Ur-Nanshe, rege de Lagash (Muzeul Luvru) →	
2345-2150 î.Hr.	• Imperiul lui Akkad; domnia lui Sargon, apoi a nepotului său, Naram-Sin	· Piramidele de la Gizeh, arta mumificării
2660-2180 î.Hr.	• Egipt, Regatul Vechi, dinastiile a III-a și a IV-a	
2200-2000 î.Hr.	• Creta, civilizația minoică veche	· Vaste palate și statuare, zigurate
2150-2016 î.Hr.	• Noua hegemonie sumeriană, domnia lui Gudea	· Templele din Teba
2040-1780 î.Hr.	• Regatul Mijlociu, dinastiile a XI-a și a XII-a	
1894-1595 î.Hr.	• Primul imperiu babilonian, domnia lui Hammurabi, *Epopeea lui Ghilgameș*	· Masca funerară a lui Agamemnon, Micene (Muzeul Național din Atena) →
cca 1600 î.Hr.	• Grecia, începutul civilizației miceniene	· Templele de la Karnak și Deir el-Bahari
1552-1070 î.Hr.	• Egipt, Regatul Nou, dinastiile a XVIII-a și a XIX-a	· Arta Cicladelor
1500 î.Hr.	• Fresca de la Cnossos (Heraklion) →	
cca 1450 î.Hr.	• Distrugerea Cretei minoice	· Noua estetică amarniană
1364-1347 î.Hr.	• Domnia faraonului Ahnaton; reforma religioasă monoteistă	· Templul de la Abu-Simbel
1279-1212 î.Hr.	• Domnia lui Ramses al II-lea	
cca 1200 î.Hr.	• Prăbușirea cetății Micene	
cca 1100 î.Hr.	• Expansiunea feniciană în Mediterana • Inventarea primului alfabet	
cca 950 î.Hr.	• Instalarea etruscilor în Italia	
cca 900 î.Hr.	• Instalarea celților în Galia	· Palatul din Assur, Ninive, Khorsabad
900-612 î.Hr.	• Imperiul Asirian, domnia lui Assurbanipal (669-cca 627)	· Ceramica cu decor geometric
814 î.Hr.	• Întemeierea Cartaginei	

Grecia și Roma

Date	*Istorie, cultură, idei*	*Arte*
cca 850-800 î.Hr.	• Homer, *Iliada* și *Odiseea*	
cca 800 î.Hr.	• Hesiod, *Teogonia*	
776 î.Hr.	• Primele Jocuri Olimpice	
cca 775 î.Hr.	• Începutul colonizării grecești	
753 î.Hr.	• Întemeierea Romei	· Primele temple grecești · Statuara arhaică
600 î.Hr.	• Apogeul puterii etrusce, domniile Tarquinilor • Coloniile din Marea Grecie (Sicilia și Italia de Sud)	· Stilul doric și ionic · Ceramica cu figuri negre · Templul lui Poseidon la Paestum →
539-331 î.Hr.	• Imperiul Persan	
510 î.Hr.	• Întemeierea Republicii romane	· Apogeul artei etrusce, bronzuri votive (Vila Giulia, Roma) →
491-448 î.Hr.	• Războaiele medice • Apogeul puterii ateniene	· Ceramica cu figuri roșii · Vârsta de aur a culturiii clasice grecești · Construirea Parthenonului, sculpturile lui Policlet, Fidias, Miron
431-404 î.Hr.	• Războiul dintre Sparta și Atena	· Templele din Agrigento și Segeste în Sicilia
347 î.Hr.	• Moartea lui Platon, discipol al lui Socrate	· Sculpturile lui Praxitele și picturile lui Apelles
338 î.Hr.	• Cetățile grecești trec sub dominația lui Filip, regele Macedoniei	
336-323 î.Hr.	• Dominația și cuceririle lui Alexandru cel Mare: Alexandru îl înfrânge pe Darius, regele Persiei, în bătălia de la Issos • Aristotel fondează *Liceul*	· Bătălia de la Issos (90 î.Hr., Mozaic roman din Pompei, Muzeul din Neapole) →
290 î.Hr.	• Biblioteca din Alexandria • Roma cucerește Italia Centrală	· Statuara elenistică
264-146 î.Hr.	• Războaiele punice: Roma controlează Sicilia, Spania și distruge Cartagina	· Pandantiv cartaginez (Muzeul din Cartagina) →
146-30 î.Hr.	• Grecia, Galia și Egiptul devin provincii romane	
27 î.Hr.	• Începutul Imperiului Roman cu domnia lui Augustus	
64 d.Hr.	• Incendiul Romei în timpul lui Nero • Persecuțiile creștinilor	· Construirea Palatului *Domus Aurea*
79	• Erupția Vezuviului, distrugerea orașului Pompei	
117-138	• Domnia lui Hadrian, apogeul imperiului	· Cap de marmură al împăratului Hadrian (Galeria Borghese, Roma) →
161-160	• Domnia lui Marc Aureliu, primele invazii	
212	• Edictul lui Caracalla: cetățenie pentru oamenii liberi ai imperiului	

Izvoare: Egiptul și Mesopotamia

Arte pentru eternitate



Exercițiu de desen
cca 1450 î.Hr.
Dinastia a XVIII-a
Tăbliță de lemn gipsat, 36,4 cm
British Museum, Londra

Punerea în cadru. Pictorii și sculptorii egipteni își lucrează compozițiile pe tăblițe de lemn, grunduite cu gips. Grila proiectată peste personajul în poziție așezată ușurează transferul proporțiilor desenului și mărirea lor pe un perete, fie că este vorba de o frescă mare sau de un basorelief pictat. Caroiajul corespundea unui canon precis, care fixa într-o manieră ideală și atemporală figura umană și cea animală. Această tehnică se folosește și în zilele noastre. Cel reprezentat este Tutmosis al III-lea, faraon cuceritor, care a domnit între 1504-1450. Numele său arată că faraonul a fost zămislit de Thot. În conformitate cu convențiile egiptene, el poartă veșmântul tradițional *chendjit*, pe banderola care-i strânge părul apare *uraeus*, o cobră în poziție ridicată, iar în dreapta, șoimul, unul din animalele cele mai reprezentate în Egipt deoarece îl încarnează pe Horus, zeul dinastic, alături de un cartuș precizând numele faraonului.

Arta mesopotamiană și cea egipteană au construit raportul dintre om, lumea invizibilă și divinitate. Imuabilitatea, conservarea și repetarea trecutului coexistă stabilității și continuității prezentului. Imaginile se aliază scrisului și sunt, prin semnificația lor, comemorative.

Arta mesopotamiană sau mai degrabă sumeriană, care se naște către anul 3100 î.Hr., reprezintă cu predilecție cupluri regale sau banchete sacre. Templele adăpostesc numeroase efigii ale credincioșilor. Sargon, un cuceritor semit, unifică în 2340 cetățile-stat sumeriene într-un imperiu centralizat și pune arta în serviciul său. Dacă se remarcă acordarea unei atenții speciale realismului anatomic, temele elaborate se reduc totuși la reprezentarea victoriilor regale, dezvoltate convențional pe mai multe registre. Un secol mai târziu, stela lui Naram-Sin inaugurează o revoluție artistică, restrângând subiectul într-o scenă unică.

„La egipteni, arta desenului poate fi comparată cu un arbore de esență nobilă a cărui creștere a fost întreruptă de vreo insectă sau de orice alt accident fără să suporte, din pricina aceasta, vreo transformare; aflată, prin urmare, în situația de a nu-și putea atinge punctul de perfecțiune, această artă a rămas în Egipt neschimbată, până în vremea regilor greci, soartă pe care, de altfel, se pare că a avut-o și la perși."

Johann Joachim Winckelmann, Istoria artei antice, 1781

Puțin câte puțin, arta palațială refuză orice inovație, până la distrugerea totală a dinastiei akkadiene, în anul 2200. Începând cu perioada renașterii sumeriene, o dată cu urcarea pe tron a regelui Gudea, reprezentarea regelui erudit o înlocuiește pe cea în care suveranul domina Universul.

Arta egipteană, perenitate dincolo de moarte

În paralel, în Egipt se instalează o artă hieratică, subtil codificată și depinzând strâns de semnele hieroglifice. Faraonul, situat între om și zei, este modelul de urmat. Culoarea și linia se conjugă pe reliefuri ca și pe picturi pentru a exprima lumea divină și perenitatea omului după moarte. Figura umană este imortalizată după reguli foarte precise: ideea primează asupra verosimilității. Chipul este reprezentat din profil însă ochiul este văzut din față; umerii sunt reprezentați din față, la fel ca și bustul, brațele și mâinile; picioarele însă sunt înfățișate din profil, unul fiind întotdeauna proiectat ușor înainte, chiar dacă personajul se află într-o poziție statică. În arta statuară se impune frontalitatea. În ciuda permanentizării canonului, de-a lungul timpului se fac simțite evoluții stilistice. Astfel, în perioada scurtei domnii a lui Amenofis al IV-lea – Ahnaton – are loc revoluția amarniană, care, pe plan estetic, vizează o reprezentare mai realistă, așa cum o dovedește bustul lui Nefertiti conservat la Berlin. Perioada următoare, sub a XXI-a dinastie, este marcată de abandonarea inovațiilor amarniene, în special sub influența puternicei caste a preoților lui Amon. Glorificarea divinului și protejarea mormintelor redevin o prioritate. Mumiile sunt încă înhumate împreună cu măștile lor ornamentale și cu bijuteriile, pentru a se prezenta astfel în fața zeului Osiris. Întrucât civilizația egipteană se bazează pe continuitatea cultelor religioase și pe preocuparea pentru imuabil și etern, formele artistice au cunoscut, în ciuda lentului declin al imperiului și a numeroaselor invazii, o extraordinară longevitate.



Masca funerară a regelui Psusnes I
cca 1000 î.Hr.
Mormântul III de la Tanis
Dinastia a XXI-a
Aur incrustat cu lapis (barbă) și sticlă albă și neagră (ochi, sprâncene)
Muzeul din Cairo

O reprezentare umană arhetipală. În timpul dinastiei a XXI-a se instaurează o dublă regalitate, exersată de regi la Tanis și de marii preoți la Teba. Spre deosebire de dinastiile precedente, faraonii sunt înmormântați în interiorul incintei sacre, de pe domeniile lor, pentru a-și proteja mormintele de jaf. Din acest motiv, mormântul lui Psusnes I a fost descoperit în apropierea templului din Tanis. Faraonul poartă pe cap acoperământul regal, în față cu *nemes* și *uraeus* care simbolizează ochiul lui Ra, zeul Soarelui amintind natura divină și omnipotența faraonului.



Stela lui Naram-Sin, rege din dinastia akkadiană
cca 2250 î.Hr.
Relief, gresie roz, 200 x 105 cm
Muzeul Luvru, Paris

Victoria unui rege divinizat în timpul vieții sale. Naram-Sin este al patrulea rege al dinastiei semite akkadiene. Puterea și aspirațiile sale de dominație asupra lumii sunt hiperbolizate în artă. Această stelă este dovada cea mai marcantă. Înălțimea monarhului, casca ornată cu coarne, poziția sa în fruntea soldaților, aproape de vârful muntelui, în fața unui pisc, atributele lui (un arc, o lance) precum și deruta dușmanilor, totul glorifică puterea războinică și divină a regelui. Învinșii sunt oameni de la munte din Zagros, așa cum indică fragmentul de inscripție din stânga sus. În secolul al XII-lea î.Hr., o a doua inscripție a fost gravată pe pisc pentru a comemora victoria elamiților asupra orașului babilonian Sipar, ceea ce explică transferul acestei stele la Susa, ca pradă de război.

Cicladele și Creta

Înaintea artei grecești: misterele Egeei

Epoca Bronzului cunoaște primele trepte ale dezvoltării în Marea Egee, în special în Insulele Ciclade și în Creta. Este vorba despre culturi strălucitoare, mai cu seamă din punct de vedere artistic, a căror organizare materială, politică, socială și religioasă rămâne insuficient înțeleasă.

Civilizația minoică, care a înflorit între secolele al XXI-lea și al XV-lea î.Hr., nu este cunoscută decât de puțină vreme și suntem încă departe de a fi găsit un răspuns la toate problemele pe care le pune scoaterea sa la lumină. Săpăturile lui Sir Arthur Evans efectuate la Cnossos, în nordul Cretei, începând cu anul 1900, au făcut cunoscută o cultură pe care el o numește „minoică", cu referire la Minos, regele mitic al Cretei, soț al lui Pasiphae, mama Minotaurului. De acest trecut legendar leagă Evans importantele sale descoperiri: un palat labirintic, decoruri pictate a căror prospețime i-a uimit pe contemporanii săi care au crezut că identifică acolo un ecou al stilului Art nouveau, dovadă fiind celebra lucrare *Pariziana*. Aceste fresce, numeroase dar foarte fragmentate (uneori restaurate cu greu), au fost o revelație pentru lumea savantă care descoperea astfel prima, din punct de vedere cronologic, pictură cretană, în timp ce pictura greacă din epoca clasică părea iremediabil pierdută.

Cicladele

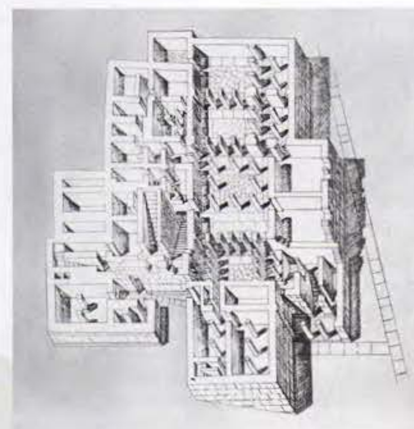
Bogate în marmură, Insulele Ciclade au furnizat un mare număr de sculpturi, în general de talie redusă (maximum de mărime naturală), a căror întrebuințare



Statuetă feminină
cca 2500 î.Hr.
Cicladică veche
Marmură de Paros, înălțime 40 cm
Muzeul Luvru, Paris

O enigmă la feminin. În simplitatea sa, această figură feminină rămâne enigmatică. Nu se știe aproape nimic despre statuetele de acest tip (adesea descrise ca idoli). Urmele contextului lor arheologic, atunci când acestea subzistă, indică deseori că ar fi vorba despre ofrande funerare. Să fie oare această reprezentare imaginea defunctului sau cea a unei puteri asociate morții?

Simplificarea formei. În absența unui răspuns, se poate admira calitatea sculpturii, care știe să folosească strălucirea marmurei și armonia geometrizantă a proporțiilor într-o imagine încă foarte plată, frontală, săpată în piatră și modelată.





Vedere a Palatului din Cnossos
1600-1500 î.Hr.
Izometrie a Micului Palat din Cnossos după releveul lui Sir Arthur Evans

Un palat labirintic. Palatul din Cnossos este cel mai vast dintre toate palatele cretane, fiind întins pe mai mult de 13 000 m²; în jurul unei largi curți centrale sunt grupate nenumărate camere, unele de ceremonie (sala tronului, încăperi destinate cultului, apartamente regale), celelalte folosite pentru depozitarea produselor agricole sau a unor obiecte meșteșugărești, a căror gestiune este asigurată de administrația palațială.

Marca puterii centrale. Impozanta grandoare a unui astfel de ansamblu, accentuată fără îndoială de vechile restaurări datorate lui Evans, descoperitor al acestui sit, indică forța unei puteri regale, în același timp politice și religioase, care adună o Curte numeroasă și controlează metodic producția regiunii, așa cum o sugerează arhivele palatului, înscrise cu ajutorul scrierii liniare pe tăblițe de argilă.

precisă rămâne greu de aflat, pentru că adeseori nu se știe mai nimic despre împrejurările în care au fost create; funerare sau votive, acestea se concentrează îndeosebi asupra formei umane, puternic simplificată într-o epură care seduce ochiul contemporan.

Santorini

Descoperirile făcute în anul 1967 la Santorini, insulă situată între Ciclade și Creta, aduc elemente noi. Așezarea de la Akrotini, distrusă de o erupție vulcanică la sfârșitul Epocii Bronzului, către anul 1500 î.Hr., se prezintă la fel ca orașul Pompei: cenușa și lava au încremenit orașul. Astfel, s-a conservat un ansamblu urban compus din case bogate, a căror trăsătură specifică este abundența frescelor care le decorează. Nici una dintre aceste culturi, minoică sau cicladică, nu ne este accesibilă prin documentele lor scrise; cele care s-au păstrat, rezistă, în ceea ce au esențial, la orice încercare de descifrare. În orice caz, culturile nu sunt grecești. Cele două civilizații, cea minoică în special, vor exercita o influență considerabilă asupra lumii mediteraneene.



PANDANTIV CU ALBINE
1800-1700 Î.HR.
NECROPOLA REGALĂ DE LA MALIA
AUR, LĂȚIME 4,7 CM
MUZEUL ARHEOLOGIC, HERAKLION

O lume în miniatură. Acest pandantiv, tipic pentru luxul și rafinamentul bijuteriei minoice, combină ciocănirea de la frunza de aur cu filigranul și cu obținerea granulelor. Două insecte simplificate, albine fără îndoială, se învârt în jurul unui disc reprezentând un fagure de miere. Deasupra se află o colivie sferică ce închide în ea un clopoțel. Simplificarea formelor naturale, jocul complex al maselor și al cercurilor în balans conferă acestui obiect un echilibru armonios, o eleganță mai presus de timp.



CANĂ (URCIOR) MINOICĂ
1400 Î.HR.
ÎNĂLȚIME 25 CM
MUZEUL DE ARHEOLOGIE MEDITERANEANĂ, MARSILIA

Tensiunea dintre formă și decor. Olarul cretan a dat acestei căni o formă concisă și totodată dinamică, lungind la maximum curbele și profilul vasului. Decorul cu motive marine, nautilus și concrețiuni aproape abstracte, liber dispersate pe burta vasului, reia acest joc de curbe, multiplicând circumvoluțiunile într-un stil apreciat ca „baroc" pentru exuberanța sa.

O largă răspândire din Creta în Egipt. Descoperit în Egipt, acest vas minoic atestă strălucirea și răspândirea producțiilor cretane spre valea Nilului, de unde multe obiecte sunt exportate, în schimb, către Creta. Aceste contacte permit în plus fixarea cronologiei minoice pornind de la datările egiptene, mai bine cunoscute.



PEISAJ MARIN
1500 Î.HR.
FRESCĂ DIN CASA DE VEST
THIRA (SANTORINI), DETALIU
ÎNĂLȚIME 43 CM, LUNGIME TOTALĂ 390 CM
MUZEUL NAȚIONAL, ATENA

O frescă unică. Această frescă înconjura, cu siguranță, o cameră într-o casă din Thira (Santorini), înghițită de o erupție vulcanică. O flotilă trece prin fața unui șir de vile situate la malul mării.

Arta peisajului. Peisajul este tratat aici cu multă precizie a detaliului și exuberanță cromatică. Etajarea figurilor dă profunzime și vivacitate acestei reprezentări cu ambarcațiuni în prim-plan, în fața puternicei arhitecturi a cetăților dominate de un peisaj stâncos, unde vânătorii hăituiesc prada.

Grecia miceniană

Cea mai veche artă grecească

Începuturile Greciei se situează în Epoca Bronzului. În acea perioadă (secolele XV-XI î.Hr.) se dezvoltă diverse așezări ale căror nume apar în epopeile homerice *Iliada* și *Odiseea*: Micene, Argos, Pylos, Itaca. Poemele, datate în secolul al IX-lea î.Hr., evocă un timp legendar, mai vechi de patru secole: ele reînvie, așadar, imaginea unui trecut eroic.

Având convingerea (eronată) că textul lui Homer permitea înțelegerea și explicarea imediată a Epocii Bronzului, bogatul autodidact german Heinrich Schliemann se angajează să descopere Troia și cetatea sa. Primele săpături efectuate în Asia Mică, în anii 1872-1873, au fost încununate de succes, deși cercetările ulterioare au condus la reinterpretarea majorității identificărilor și la revizuirea cronologiei propuse de el. Dar, încurajat de primele sale descoperiri, Schliemann continuă săpăturile în Grecia continentală, în special la Micene, în anul 1874, dezvăluind astfel lumii o întreagă cultură numită atunci „miceniană" și astăzi „eladică", pentru a marca legătura acesteia cu Elada, sau Grecia propriu-zisă, alta decât Creta minoică.

„Micene, bogat în aur"

Lumea miceniană, care se dezvoltă între anii 1600 și 1100 î.Hr., este caracterizată prin bogăție (Homer evocă un „Micene, bogat în aur") și puterea cetăților sale. Dacă mormintele cele mai importante de la Micene datează din secolul al XV-lea, palatul nu a fost construit decât în secolul al XIV-lea. Au existat și alte palate situate în locuri fortificate, la Tirint, de exemplu, în Argolida, și cel de la Pylos, în Messenia. Documentele care s-au descoperit acolo, în special la Pylos, folosesc o scriere silabică, liniarul B, diferită de cea cretană. În anul 1952, s-a putut demonstra că acest liniar B transcria din greacă. Descoperirea permite nu numai înțelegerea anumitor aspecte ale economiei și ale organizării lumii miceniene, dar mai ales pe cea a continuității culturale și religioase între Epoca Bronzului și primele manifestări ale arhaismului grec. Arta miceniană pare net mai războinică decât cea a lumii minoice: fortărețe, ziduri fortificate și porți masive, arme alături de defuncți, imagini ale unor care



Un mormânt regal. Descoperită la Micene de H. Schliemann, într-un mormânt considerat a fi cel al lui Agamemnon, această mască de aur datează din secolul al XVI-lea î.Hr. Împreun[ă] cu alte bijuterii din aur, masca er[a] îngropată într-un mormânt amenaj[at] alături de altele într-o incintă specială, denumită Cercul mormintelor, în interiorul zidului cel mai recent din Micene, sugerând o venerați[e] specială acordată acestui grup de morminte.

MASCA FUNERARĂ A LUI AGAMEMNON
1600-1500 Î.HR.
MORMÂNTUL V DIN MICENE
AUR, ÎNĂLȚIME 31 CM
MUZEUL NAȚIONAL, ATENA

O capodoperă a orfevrăriei. Aceasta piesă este una dintre cele mai vechi și mai rare ale culturii miceniene, marcată de influența orfevrăriei cretane. Masca, realizată dintr-o foaie de aur bătută, gravată și cizelată, probabil pe o formă de lemn, ale cărei trăsături le preia, exprimă în hieratismul său o măreție incontestabilă.

*„Argienii au distrus Micene din gelozie...
S-au păstrat totuși, până astăzi, diverse părți
ale incintei, inclusiv Poarta cu lei;
se spune că aceasta ar fi opera ciclopilor, care au construit
pentru Proitos zidurile fortificate ale Tirintului."*

Pausanias, Descrierea Greciei, *II, 16.5*



Crater micenian
1200-1150 Î.Hr.
Lut ars, înălțime 41 cm
Muzeul Național, Atena

Plecarea războinicilor. Descoperit tot la Micene, într-o casă de pe Acropole, acest mare crater produs într-un atelier local, în Argolida, este decorat cu un șir de războinici, salutați de o femeie, în stânga. Echipați în armură și cu scuturi mari, purtând pe cap căști cu coamă și colți, înarmați cu lănci de care atârnă un fel de sac, ei sunt identici și numărul lor evocă o armată importantă. Caracterul colectiv al acestei defilări contrastează cu individualismul eroic al poemelor homerice.

Un „stil pictural". Acest tip de iconografie, care abandonează motivele vegetale și circumvoluțiunile artei cretane, a fost denumit „stil pictural". Gustul observației și al descrierii îmbogățește desenul cu un duct apăsat, plin de savoare naivă.

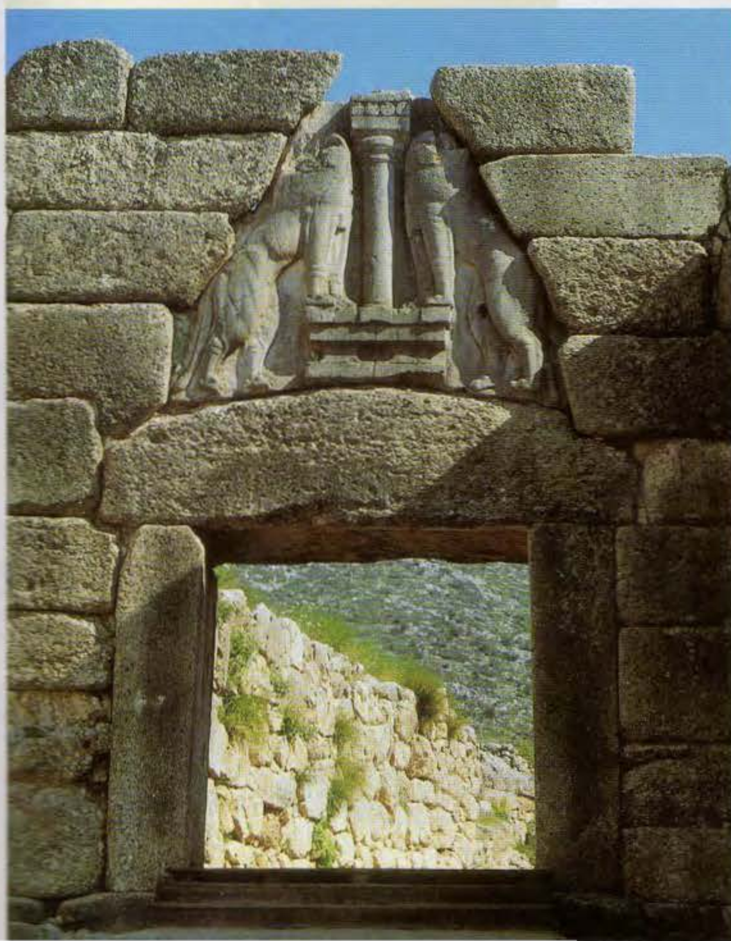
războinice și reprezentări cu soldați, totul confirmă această impresie, care trebuie, fără îndoială, nuanțată. Importanța mormintelor monumentale cu un lung culoar de acces și o cameră cu *tholos* (dom conic în formă de stup), inspirate de modelele egiptene, marchează cu siguranță puterea aristocrațiilor regale. Însă producția meșteșugărească, în special prelucrarea fildeșului și gravarea pietrelor (gliptică), depășește cu mult domeniul războinic pentru a se consacra divinităților și multor altor semne iconografice.



Crater cipro-micenian
1300-1200 Î.Hr.
Lut ars, înălțime aproximativ 38 cm
Muzeul Arheologic, Nicosia

Între Orient și Grecia. Tradiția marilor cratere miceniene se regăsește în Cipru, unde se dezvoltă o bogată producție ceramică care atestă, între Orient și Grecia, strălucirea culturii miceniene.

Compozițiile libere. Desenul liniar, fără incizii, integrează motive devenite tradiționale (în imagine, acrobați evoluând printre tauri puternici, albi cu pete negre) în compoziții foarte libere, unde acoperirea ornamentală a suprafeței (căpriori, linii ondulate) ocupă un loc esențial.



Micene, Poarta cu lei
cca 1250 Î.Hr.
Înălțime cca 300 cm

Ziduri ciclopice. Cetatea din Micene este înconjurată de puternice ziduri de apărare din blocuri de piatră neregulate, numite „ciclopice". Peste intrarea principală, realizată din blocuri perfect potrivite, se află un impresionant monolit triunghiular destinat a umple triunghiul de descărcare situat deasupra lintoului. Relieful reprezintă doi lei afrontați, sprijinindu-se pe două altare și încadrând o coloană. Partea superioară este incompletă: capetele felinelor, sculptate separat, lipsesc.

O sculptură monumentală. Motivul există în repertoriul cretan, dar transpunerea la scară mare și tratarea sa monumentală sunt miceniene. Poarta cu lei este unul dintre rarele exemple de sculptură mare în piatră din această perioadă.

De la meșteșugar la artist

Semnătură și conștiință artistică



Placă votivă
Penteskoufia
cca 570 î.Hr.
Lut ars pictat, 7 x 10 cm
Muzeul Luvru, Paris

Meșteșugarul și zeul. Această placă votivă provine din sanctuarul lui Poseidon de la Penteskoufia, în apropiere de Corint. Piesa face parte dintr-un lot considerabil de ofrande de acest tip, fiind dedicată, fără îndoială, zeului de meșterul Sordis, după numele care apare în spatele figurii. Meșterul stă în picioare în fața cuptorului său.

Imagine votivă, imagine tehnică. Camera de combustie este văzută din profil, ușa cuptorului este bine închisă și se ridică un fum gros. Coacerea cere multă atenție și nu poate reuși fără favoarea zeilor, ceea ce explică existența acestui tip de ofrande care celebrează legătura dintre meșter și divinitate.

Noțiunea de artist inspirat de zei sau de muze nu este valabilă pentru lumea greacă veche; de altfel, nu există, inițial, vreo muză a artelor plastice. Cât despre inspirație, aceasta este rezervată aedului.

În mitologia greacă, figura prin excelență a creatorului este cea reprezentată de Dedal. Maestru al unei erudiții tehnice, folosindu-se de un fel de inteligență practică ce îi permite la fel de bine să creeze statui mergătoare ca și să înaripeze un om, el este mai degrabă inginer și meșteșugar decât artist. Primii artiști sunt cunoscuți prin semnătura lor, marcă a mândriei pe care o simt în fața operei desăvârșite. Cele mai vechi semnături nu apar în sculptură înainte de epoca arhaică. În această perioadă, frumusețea operei primează asupra identității execuției. Doar spre sfârșitul perioadei arhaice, statuile sunt însoțite, pe lângă dedicație, și de numele sculptorului: Antenor, de exemplu. Abia în secolul al V-lea, reprezentat de sculptori ca Fidias, Scopas, Alcamene sau Policlet, apar pe lucrări numele unor adevărate personalități artistice. Chiar dacă o mare



Cupă atică cu figuri negre
Semnată Hermogenes
cca 540 î.Hr.
Diametru 27 cm
Muzeul Luvru, Paris

Figură și ornament
Decorul acestei cupe est[e] la minimum: două palmete în apropierea anselor și un cap de tânăr femeie pe registrul superior al vasului. Ded[esubt,] între anse, se poate descifra *Hermogenes ep[oi]eme* (Hermogenes m-a făcut). Numele olarul[ui] chiar pe vas.

Text și imagine. Valoarea ornamentală a ins[cripției] devine în acest caz imagine și este de ajuns [pentru] a decora vasul; în limba greacă, litera și im[aginea] aparțin unei singure categorii, exprimată prin verbul *graphei[n]* [care] desemnează activitatea de s[...]

parte a operelor lor s-au pierdut sau nu s-au păstrat decât prin copii, aceste nume înlesnesc o mai bună jalonare a dezvoltării artei grecești de la Miron la Lisip, în secolul al IV-lea și după aceea.

În căutarea operelor pierdute

Nu s-a păstrat aproape nici una dintre operele majore descrise de cei vechi, decât, poate, sub formă de copii sau imitații. Nu au rămas, adesea, decât opere fără nume sau nume fără opere. Astfel, operele celor mai mari trei pictori greci, Apelles, pictor oficial al lui Alexandru cel Mare, Zeuxis și Parrhesios, au dispărut. O parte a muncii criticii arheologice a constat în încercarea de a face să „coincidă" statuile cu numele marilor sculptori; acest joc de atribuiri relevă adesea o pură speculație bazată numai pe intuiție sau pe asemănarea probabilă cu modelele pierdute. Însă nevoia de asociere a sculpturilor cu numele artiștilor respectivi se face foarte puternic simțită în studiile asupra statuarei grecești.

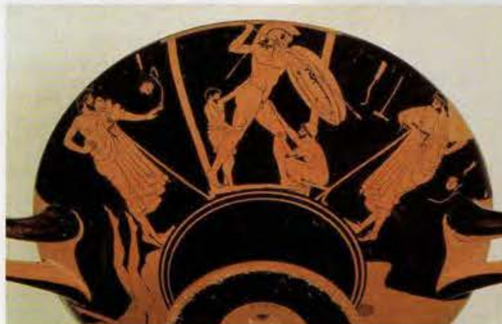
Mai mult olari decât pictori

Semnăturile de pe vase sunt mai vechi și aproape contemporane cu adoptarea scrisului, la sfârșitul epocii geometrice. Încă din anul 720 î.Hr., pe un fragment aparținând stilului geometric, se poate citi verbul *epoiesen* („a făcut"); numele meșterului s-a pierdut. Vasele sunt semnate mai frecvent de olari decât de pictori, căci olarul pare a fi, în majoritatea cazurilor, patronul atelierului și totodată responsabil al producției. Dacă mulți dintre autorii olari rămân anonimi, cercetătorii moderni atribuindu-le nume fictive, în schimb pictorii de vase Kleitias, Exechias, Euphronios, Douris, Macron sau Meidias s-au făcut cunoscuți grație semnăturii.

Imaginea artistului

Atunci când pictorii de vase reprezintă pe lucrările lor munca olarului sau a sculptorului, ei nu fac acest gest din preocupare documentară și nici din narcisism artistic, ci pentru a arăta clientului sau spectatorului raportul lor cu zeii care sprijină această activitate sau frumusețea operelor lor.





CUPĂ ATICĂ CU FIGURI ROȘII
ATRIBUITĂ PICTORULUI TURNĂTORIEI
CCA 480 Î.HR.
DIAMETRU 30 CM
STAATLISCHE MUSEUM ANTIKENSAMMLUNG, BERLIN

În atelierul unui meșter în bronz. Scena reprezentată pe această cupă a dat numele său artistului anonim care a executat-o: pictorul Turnătoriei. Pe o față a vasului, trei lucrători se află lângă cuptor, într-un atelier de turnătorie; un al patrulea potrivește brațul unei statui, al cărei cap se află încă pe jos. Lângă cuptor sunt suspendate unelte, alte fragmente anatomice, dar și mici plăci votive, folosite la îmbunarea zeilor.

Jocuri de priviri. Pe partea cealaltă, doi lucrători șlefuiesc statuia unui războinic sub privirea a doi spectatori care admiră opera desăvârșită. Să fie oare vorba despre maestrul atelierului sau mai degrabă despre un client aflat în vizită? Oricum ar fi, imaginea reprezentată integrează, în creația operei, privirea îndreptată asupra ei.



RĂZBOINIC NUMIT „GLADIATORUL BORGHESE"
SEMNAT AGASIAS DIN EFES
CCA 100 Î.HR.
MARMURĂ, ÎNĂLȚIME 195 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Gladiator sau războinic? Statuia își datorează numele, „Gladiatorul Borghese", colecției în care se găsea înainte de a intra la Luvru, ca și unui anacronism ce atribuia, pe nedrept, această figură de luptător unui gladiator. De fapt, reprezintă un erou combatant.

Copie sau replică? Războinicul, copie în marmură a unui original în bronz, așa cum o indică trunchiul de arbore care proptește coapsa dreaptă a bărbatului, este semnat „Agasias din Efes, fiu al lui Dositheos". Încă din secolul I î.Hr., admirația romanilor pentru modelele grecești s-a făcut puternic simțită și numeroase opere au fost copiate. Calitatea copiei legitimează mândria autorului său, însă nu se cunoaște numele sculptorului operei originale.



Reprezentarea zeilor și a morților

Redarea vizibilului

În artă, imaginile sculptate destinate cinstirii zeilor sau a morților nu au doar simpla funcție de a reproduce vizibilul, ci adesea și pe aceea de a face simțită prezența invizibilului.

Creația statuară greacă a servit, în ansamblul ei, atât la reprezentarea zeilor cât și a morților. De la început, zeii greci au luat formă umană. În sistemul politeist grec, ei nu sunt creatori ai lumii în care evoluează și, chiar dacă sunt nemuritori, nu se află în afara timpului. Zeii se nasc și se întrupează. Sculptura greacă a urmărit redarea strălucirii și frumuseții zeilor și a creat, pornind de la corpul uman, forme ideale care fac evidente aceste puteri divine. Apollo sau Afrodita se văd astfel înzestrați cu un corp perfect, vădind, în ochii pământenilor, frumusețea eternă a zeilor, față de care oamenii muritori nu sunt decât o palidă oglindire. Astfel, marile statui de cult, astăzi pierdute, ca Zeus Olimpianul sau Atena Parthenos ale lui Fidias, erau admirate de toți; statuia lui Zeus este una dintre cele

„ *[...] Oare artiști ca Fidias și Praxiteles au urcat la cer, au luat o amprentă a formei zeilor și au reprodus-o prin arta lor? Sau, poate, a existat altceva care le-a ghidat creați*
– Altceva, spune Apollonios, ceva care denotă înțelepciune [...]. Imaginația (phantasia)
numai ea a produs aceste opere, mai înțeleaptă decât imitația (mimesis).
Artistul care caută a-l imagina pe Zeus trebuie să îl vadă neapărat împreună cu cerul și anotimpurile și astrele, așa cum încerca odată Fidias... "

Philostrate. Viața lui Apollonios din Tyane, 6,19, *secolul al III-lea î.Hr.*

Un altar monumental. Relieful de marmură descoperit la Roma în anul 1887 este, fără îndoială, un original grec din secolul al V-lea î.Hr., executat probabil în sudul Italiei. Decorat pe trei fe
s-a considerat că acest bloc era partea din spate a unui jilț, de u
și denumirea sa de „tron"; dar piesa formează împreună, poate,
cu un alt bloc, conservat la Boston, decorul unui altar monumen

NAȘTEREA AFRODITEI
CCA 470 Î.HR.
TRON LUDOVISI
MARMURĂ DE PAROS, 120 X 144 CM
MUZEUL NAȚIONAL, ROMA

Nașterea Afroditei. Fața principală reprezintă nașterea Afroditei ivindu-se din valuri, cu brațele ridicate; ea este susținută de două femei, probabil Grațiile, care o acoperă cu o țesătură. Jocul pliurilor și al transparențelor scoate în relief frumusețea ideală a corpului zeiței.



șapte minuni ale lumii, pentru că, spuneau grecii, în Fidias însuși exista ceva divin.

Prezența și vizibilitatea defuncților

În paralel, sculptura funerară caută să-l facă vizibil și să-l aducă printre ai săi pe defunct, trecut în lumea lui Hades „invizibilul". Până în secolul al IV-lea, prezența acestuia rămâne simbolică și non-mimetică. Stela ca și statuia nu imită aparența fizică a defunctului. Tipologia statuilor de tip *kouros* sau *kore*, tineri reprezentați nud sau tinere bogat înveșmântate și cu părul împodobit, este folosită în cazuri distincte; ele sunt, într-adevăr, la fel de bine utilizate în necropole, dar și oferite zeilor în sanctuare, referindu-se când la zei, când la defunct, când la persoana care face dedicația.



PERECHE DE KOUROI VOTIVI NUMIȚI „CLEOBIS ȘI BITON"
CCA 600 Î.HR.
MARMURĂ, ÎNĂLȚIME 216 ȘI 218 CM
MUZEUL ARHEOLOGIC, DELFI

Gemeni divini. Aceste statui gemene, ceva mai mari decât dimensiunea naturală, sunt, prin volumele lor masive și puternic articulate, lucrări exemplare tipice sculpturii arhaice din Argos. Cu piciorul stâng ușor înainte, cu brațele lipite de corp, cu pumnii strânși și pletele bogat revărsate în șuvițe regulate, corespund în totalitate tipului *kouros*, un tânăr bărbat aflat în toată strălucirea maturității sale.

Statui votive. Descoperite la Delfi, statuile au fost mult timp asociate unei povestiri a lui Herodot, ce evocă istoria lui Cleobis și a lui Biton. Cei doi fii ai preotesei Herei din Argos s-au înhămat la carul mamei lor, înlocuind atelajul slăbit, dar au murit când au ajuns la Delfi, ceea ce explică această consacrare. Inscripția care însoțește ofranda pare să indice faptul că ar fi vorba, de fapt, despre gemenii divini Castor și Pollux (Dioscurii).



***Kouros* funerar.** Nu există nici o îndoială asupra naturii acestui *kouros* care provine din necropola de la Megara Hyblaea, din Sicilia Orientală. Inscripția care curge vertical, de-a lungul coapsei sale drepte, ne precizează, în același timp, identitatea și funcția lui: „Sombrotidas, medicul, fiu al lui Mandrokles..."

Corp ideal. Este vorba despre o statuie funerară a unui bărbat. Însă, această reprezentare nu are nimic din specificul unui portret: inscripția este singurul lucru care o personalizează. Tratarea corpului, întotdeauna conformă cu tipul inspirat de arta statuară egipteană, este aici mai modelată, fără ruptură evidentă între mase, în timp ce buricul și linia toracelui se află într-un ușor relief.

KOUROS FUNERAR AL MEDICULUI SOMBROTIDAS
CCA 560 Î.HR.
MARMURĂ, ÎNĂLȚIMEA FRAGMENTULUI PĂSTRAT 119 CM
MUZEUL ARHEOLOGIC, SIRACUZA



STELA FUNERARĂ A LUI BAKO, SOCRATE ȘI ARISTONIKE
AL III-LEA SFERT AL SECOLULUI AL IV-LEA Î.HR.
ATENA
MARMURĂ, 148 X 195 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Stela ca loc de întâlnire. În a doua jumătate a secolului al V-lea și în secolul al IV-lea, stelele funerare se înmulțesc, în special la Atena. Spre deosebire de stelele sau de statuile arhaice, care reprezintă doar figura defunctului, stelele clasice prezintă un grup familial mai mult sau mai puțin numeros.

Viii și morții. Într-un fel de nișă *(naiskos)*, aflată sub un fronton, care definește un spațiu specific, defuncta (Aristonike) este așezată, înconjurată de ai săi. În această reprezentare, îi strânge mâna unei alte femei (Bako), într-un gest de despărțire care marchează legătura dintre vii și morți. Între ele, un copil (Socrate) se asociază gestului lor, în timp ce în planul din spate două servitoare văzute din față trimit către spectator imaginea durerii lor.

Sanctuare și tezaure

Când cetățile și artiștii lucrează pentru zei

Templele și sanctuarele grecești, de la cel mai modest la cel mai prestigios, atrag numeroase ofrande, mod privilegiat al schimbului dintre oameni și zei. Calitatea ofrandelor variază în funcție de averea donatorului și de importanța sanctuarului.

Marile sanctuare panelenice, ca acela al lui Zeus de la Olimpia sau al lui Apollo de la Delfi, abundă în opere a căror valoare materială, estetică și ideologică nu se poate reduce la simpla noțiune de operă de artă. Toate obiectele și toate monumentele, în afara frumuseții plastice și a investiției artistice al căror produs sunt, devin totodată purtătoare de valori religioase, mitice și politice care proclamă în fața tuturor pelerinilor și vizitatorilor nu numai grandoarea și autoritatea zeului căruia ele îi sunt consacrate, dar și prestigiul și notorietatea individului sau ale cetății care le oferă. Adesea, aceste ofrande fac dovada unei forme de competiție între cetăți, comemorând victoriile unora asupra altora.

La fel, artiștii se fac cunoscuți prin operele pe care le creează pentru zei: un Scopas, de exemplu, prin decorația templului zeiței Atena, la Tegeea, sau un Fidias, cu statuia criselefantină a lui Zeus, la Olimpia. Bogăția ofrandelor din aur, argint, bronz sau fildeș reproduce, în materie, valoarea nepieritoare conferită divinului, a cărui strălucire este orbitoare. În sfârșit, numeroase ofrande sunt dovezi ale recunoștinței purtate zeilor de învingătorii competițiilor atletice sau muzicale organizate în aceste sanctuare, precum Jocurile Olimpice, în onoarea lui Zeus, sau Jocurile Pithice, în onoarea lui Apollo, la Delfi.

Locuința zeilor

Templul grec nu este un loc de reuniune, ci o construcție destinată să adăpostească statuia zeului



Taur
Prima jumătate a secolului al IV-lea î.Hr.
Argint, 260 x 145 cm
Muzeul din Delfi

Argint pentru Apollo. Această statuie realizată din plăci de argint ciocănite pe o armătură de lemn este unul din marile exemple de ofrandă din metal prețios care ne-au parvenit. Recuperarea lucrării o datorăm faptului că a fost îndoită și îngropată, împreună cu alte obiecte consacrate lui Apollo, într-o groapă a zonei sacre, la Delfi.

Cireadă sacră. De realizare ioniană, probabil, acest taur în mărime naturală evocă nu numai forța animalului în cauză, dar și bogăția cirezilor și a sacrificiilor făcute în onoarea zeului Apollo.

Friză ionianǎ. Decorația sculptată a tezaurului cetății Sifnos constă dintr-o friză continuă, de tip ionian, care înconjoară clădirea între partea superioară a zidului și acoperiș. Ansamblul reprezintă diverse episoade epice în care sunt consfințite locul zeilor și raportul lor cu oamenii; judecata lui Paris, care consfințește frumusețea Afroditei și declanșează războiul troian; lupta care îi opune pe cei doi eroi de origine divină, Ahile și Memnon, sub privirea zeilor; și, în cele din urmă, *gigantomahia*, pe partea de nord.



Triumful zeilor. Zeii olimpieni luptă împreună, cu sprijinul lui Heracles, împotriva giganților care încearcă să-i alunge din Olimp. În această reprezentare, artistul reușește să dea ansamblului o mișcare omogenă și totodată variată, precizând, prin inscripții colorate, identitatea figurilor: Dionysos, îmbrăcat cu o piele de leu, Themis, conducând un atelaj de lei.

Friză din tezaurul Sifnienilor
cca 525 î.Hr.
Marmură de Paros
Înălțime 64 cm
Muzeul din Delfi





Metopă dorică. Templul doric, închinat lui Zeus la Olimpia, care adăpostea statuia zeului, capodopera lui Fidias (una dintre cele șapte minuni ale lumii), este decorat deasupra coloanelor din *cella* cu metope ilustrând faptele eroice ale lui Heracles. Fiecare episod este tratat într-un panou izolat, segmentând astfel ansamblul după cele douăsprezece munci. Este, fără îndoială, prima reprezentare, în această formă ciclică, a celor douăsprezece munci ale lui Heracles, eroul fondator al celebrelor Jocuri Olimpice, în onoarea tatălui său, Zeus.

Heracles, un atlet complet. Heracles poate fi considerat atletul prin excelență, cel căruia nu-i rezistă nimic. În lupta sa împotriva taurului din Creta (tatăl Minotaurului), eroul este reprezentat într-o arcuire capabilă să stăvilească elanul monstrului. Sculptorul a tratat în *alto relief*, într-o compoziție viguroasă și citibilă de la distanță, efortul supraomenesc al celui mai puternic dintre eroi.

HERACLES ȘI TAURUL DIN CRETA
472-457 Î.HR.
METOPĂ DE PE TEMPLUL LUI ZEUS DIN OLIMPIA
MARMURĂ DE PAROS, ÎNĂLȚIME 160 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

căruia acesta îi este consacrat. Adesea, zeului respectiv îi sunt asociate și alte figuri divine, care variază în funcție de sanctuare, precum și numeroase ofrande. Pentru a adăposti și a regrupa mai comod ofrandele, unele cetăți ajung să înalțe chiar mici construcții, denumite „tezaure", unde sunt acumulate bogățiile oferite zeului, a cărui proprietate inalienabilă sunt. Aceste mici capele de dimensiuni reduse sunt adesea admirabile bijuterii arhitectonice pentru construirea cărora arhitecții experimentează liber noi formule.

[illegible] SIFNIENILOR
[illegible] Î.HR.
[illegible] 6,04 X 8,41 X 4,00 CM
[illegible] DESEN DE E. HANSEN

[illegible] arhitecturală. Tezaurul [illegible] Sifnos, construit grație minelor [illegible] din această insulă [illegible], comportă numeroase [illegible] arhitecturale și decorative: [illegible] fațadei sunt înlocuite [illegible] cariatide, iar mulurile [illegible] subliniază structura [illegible] prețioase cutii de bijuterii.



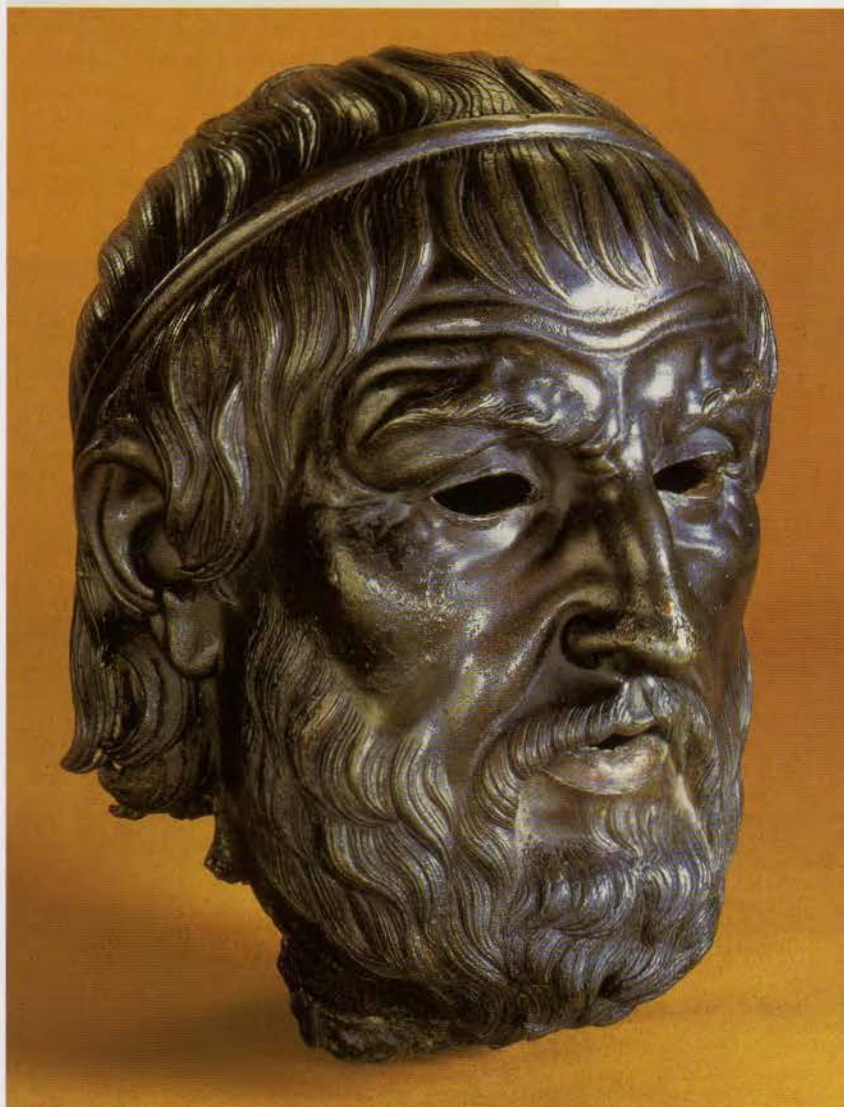
COLOANĂ CU DANSATOARE
CCA 330 Î.HR.
MARMURĂ DE PENTELIC
ÎNĂLȚIME RESTITUITĂ 1 300 CM
MUZEUL DIN DELFI

Greutatea și grația. Urcat pe o coloană realizată din cinci tamburi, decorată cu acante, acest grup de trei tinere femei cu brațele ridicate susținea un trepied de bronz, astăzi pierdut. Elanul tijei vegetale, de aproape 13 m înălțime, este astfel prelungit de mișcarea aeriană a dansatoarelor, ceea ce pare a suprima orice greutate.

O ofrandă ateniană. Această ofrandă monumentală, ridicată la nord de templul lui Apollo, se datorează orașului Atena, amintind, poate, legenda Aglauridelor, cele trei fete însărcinate de zeița protectoare a cetății să-l crească pe copilul Erihtonios, născut din sperma pe care zeul Hefaistos o răspândise pe Pământ, după ce zeița îl respinsese.

Statuara greacă

Corpul ideal



Cap de bărbat numit „Sofocle"
cca 500 î.Hr.
Bronz, înălțime conservată 34 cm
British Museum, Londra

Un portret imaginar. Acest portret în bronz este un original. După tradiție, se consideră că l-ar reprezenta pe Sofocle. Este un bun exemplu de portret imaginar tipic: fața brăzdată exprimă o tensiune psihologică care corespunde ideii preconcepute despre fizionomia autorului lui *Oedip rege*, deși, de fapt, nimic nu poate garanta o atare identificare.

Tradiția arhaică a tipului *kouros*, figură omenească și divină deopotrivă, reprezentând nudul unui tânăr în poziție verticală, se prelungește de-a lungul secolului al V-lea; în acea perioadă, sculptorii sunt preocupați de cercetări diverse privind detaliul anatomic și redarea musculaturii trupului omenesc, pentru a pune în valoare forța și virilitatea modelelor lor. Nuditatea devine astfel forma emblematică a frumuseții grecești, esențialmente masculină.

Corpul masculin este expus în nuditatea sa triumfătoare, atletică și războinică. Învingătorii jocurilor au dreptul de a oferi zeilor propria imagine (o statuie)



Doriforul
Secolul I
(original cca 440)
Marmură, înălțime 212 cm
Muzeul Arheologic, Neapole

Corpul ideal. Și aici este vorba tot despre o copie romană a unui original în bronz, datorat sculptorului Policlet din Argos. Brațul stâng ținea o lance sprijinită pe umăr, de unde și titlul dat acestei opere, „purtătorul de lance" sau Doriforul. Dacă originalul s-a pierdut, numărul copiilor atestă celebritatea lucrării. Acest exemplar provine din *palestra* (loc public amenjat pentru exercițiile fizice) de la Pompei, spațiu care se potrivește perfect cu ideea de celebrare a corpului atletic.

însoțită de numele lor; aceasta nu este un portret, ci un dublu care le proclamă victoria. În paralel, eroii luptători (hopliții) sunt reprezentați nud, deși în realitate ei erau acoperiți de platoșă și jambiere din metal. Această nuditate eroică se întâlnește adesea în sculptura depinzând de arhitectură, dar și în *ronde-basse*. Corpul tipurilor femeiești de *korai* arhaici este întotdeauna acoperit; numai Afrodita începe din secolul al IV-lea să fie reprezentată dezbrăcată, deschizând astfel calea unei tradiții a nudului feminin care se dezvoltă pe parcursul veacului respectiv și în epoca elenistică. În paralel, arta greacă face dovada unor studii asupra expresivității chipului, considerat a reflecta caracterul reprezentat. Se creează astfel portrete individualizate, destinate a evoca numele mari ale culturii antice, dar care, adesea, nu au nimic mimetic. Portretul lui Homer, de exemplu, este, inevitabil, fictiv.

Trei maeștri ai secolului al V-lea

Miron, încă apropiat de tradițiile arhaice, este unul dintre primii care, prin *Discobolul* său, a încercat să redea dinamica mișcării nu printr-o copie mimetică, ci printr-o construcție rațională și aproape geometrică de forme. La fel, Policlet din Argos face o analiză complexă a raporturilor dintre proporțiile corpului uman, „canon" pe care îl consemnează într-un tratat teoretic, după modelul calculelor numerice recomandate de arhitecți. Policlet este deosebit de apreciat în secolul I d.Hr., în arta solemnă care caută să readapteze modelul grec. Poziția în *contrapposto*, cu piciorul pe care se sprijină greutatea corpului împins înainte și umărul aplecat, în timp ce celălalt picior, flexat, rămâne în urmă, îmbină în mod armonios imobilitatea și echilibrul figurii. Policlet este la fel de celebru pentru cercetările sale privind proporțiile corpului, pe care le determină printr-un mod de calcul aproape matematic, bazat pe măsura falangelor și teoretizat sub numele de „canon". Fidias, la rândul său, dezvoltă în aceeași perioadă o artă mai senzuală care îi reține atenția lui Pericle; acesta din urmă îi încredințează executarea sculpturilor de la Parthenon și controlul întregului program sculptural destinat să asigure renumele Atenei.



STATUIA UNUI RĂZBOINIC
460-440 Î.HR.
BRONZ, ÎNĂLȚIME 198 CM
MUZEUL ARHEOLOGIC, REGGIO DI CALABRIA

Un original conservat în mod miraculos. Această impozantă statuie de războinic, recent descoperită în largul mării, la Reggio di Calabria, este unul din rarele originale grecești în bronz care ne-au parvenit. Reprezentat în picioare, cu trupul ușor întors către dreapta și brațul stâng îndoit, purtând un scut din care nu se mai păstrează decât atașul, personajul ținea, fără îndoială, în mâna dreaptă o lance. Calitatea modelajului, finețea detaliilor pieptănăturii și a ochilor colorați în alb, a dinților lăsați să se vadă prin gura întredeschisă fac din această lucrare o piesă majoră a clasicismului.

Războinic sau erou? Descoperită împreună cu o altă statuie de același tip, în afara contextului, lipsită de un soclu inscripționat care i-ar fi putut divulga identitatea și pe cea a sculptorului care a realizat-o, statuia a suscitat numeroase ipoteze. S-a propus atribuirea acestor statui lui Fidias sau lui Alcamene, marii maeștri de la sfârșitul secolului al V-lea. Nuditatea eroică a războinicilor se explică prin apartenența statuilor fie la o temă mitologică, cum ar fi episodul celor „șapte contra Tebei", fie la un monument ridicat în onoarea strategilor. Grupul provine, probabil, dintr-un mare sanctuar ca Delfi sau Atena.



DISCOBOLUL
SECOLUL AL II-LEA D.HR.
(ORIGINAL: 470 Î.HR.)
MARMURĂ, ÎNĂLȚIME 155 CM
MUZEUL NAȚIONAL, ROMA

Original și copie. Atitudinea acestui aruncător de disc corespunde destul de bine descrierii făcute de Lucian (în secolul I d.Hr.) *Discobolului* lui Miron. Aici este vorba despre una dintre copiile în marmură ale unui original în bronz. Gambele bărbatului sunt sprijinite de un trunchi de arbore care asigură soliditatea blocului de piatră. Această copie de epocă antoniană dovedește succesul operei respective în rândul publicului roman din perioada imperiului.

Sculptura și mișcarea. Miron caută să dezvolte reprezentarea mișcării în sculptură. Gestul personajului nu este unul instantaneu, ci o construcție care traduce, prin torsiunea bustului, flexarea picioarelor și poziția brațelor în balans, dinamismul aruncării. Deși ansamblul acestei mișcări pare văzut într-un singur plan, statuia este astfel concepută încât poate fi privită și din profil.

Plastica greacă

Arta polisului



Friza Parthenonului
442-438 Î.HR. (DETALIU)
MARMURĂ, ÎNĂLȚIME 106 CM
BRITISH MUSEUM, LONDRA

În întâmpinarea zeilor. Friza Parthenonului reprezintă cortegiul Panateenelor (sărbătoare în onoarea zeiței Atena). În cortegiu se văd defilând magistrații, tinerele fete, grupul sacrificial, apoi cavalerii și cetățenii din Atena, toți laolaltă pentru a onora zeii, adunați să salute ofranda veșmântului denumit *peplos*, destinat să îmbrace vechea statuie a zeiței Atena.

În spațiul public, sculptura nu poate fi redusă la un rol pur estetic și ornamental.

Așa cum decorația templelor, atunci când amintește de victoriile zeilor asupra giganților sau de cele ale eroilor arhaici asupra centaurilor ori amazoanelor (cum se poate vedea, de exemplu, la Parthenon), nu-l poate lăsa indiferent pe cetățean, tot așa nici monumentele ridicate în agora nu pot fi privite ca simple elemente de decor ale cetății – *polis*. Aceste sculpturi amintesc trecătorului gloria eroilor trecutului; adeseori, fondatorii sau eroii mitici cu care cetatea se mândrește sunt astfel expuși în centrul acesteia, în agora. La Atena, de exemplu, ar fi fost expuși eroii a zece triburi atice, un altar al celor doisprezece zei, sau alte multe stele și scrieri, în onoarea celor pe care patria i-a cinstit. Oratorul Licurg amintește astfel că „în timp ce în alte cetăți în agora s-au înălțat statuile unor atleți învingători, la Atena s-au ridicat cele ale unor buni generali și ale tiranoctonilor [ucigători de tirani]" (*Împotriva lui Leocrate*, 51). Parthenonul, construit pentru a adăposti marea statuie din aur și fildeș a Atenei, este ilustrarea acestei dimensiuni „politice" a artei grecești. Executarea sculpturilor care decorează monumentul





Monedă din Pella (Tetradrahmă din argint)
CCA 320 Î.HR.
DIAMETRU 2,5 CM
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

Alexandru devenit erou. Pe această monedă din Pella, Tessalia, bătută după moartea lui Alexandru, figurează pe o parte Alexandru sub înfățișarea lui Heracles, iar pe revers Zeus așezat, cu vulturul și cu fulgerul, însoțit de legenda „Alexandru". O dată cu Alexandru cel Mare, evoluează istoria portretului mitic, verificat cu strictețe, în ce privește calitatea, de tânărul suveran care îi rezervă, de exemplu, numai sculptorului Lisip dreptul de a-l portretiza.

i-a fost încredințată lui Fidias și atelierului său. În exteriorul încăperii centrale, *cella*, la adăpostul galeriei pe care o formează peristilul, se desfășoară o friză continuă de aproape 160 m lungime. Asemănătoare unui imens relief votiv, friza reprezintă mulțimea poporului atenian urcând în procesiune spre Acropolă în perioada sărbătorii Panateneenelor, despre care această compoziție ne dă o imagine idealizată.

Un discurs vizual

Un număr important de opere, civice și religioase, exprimă un model mai mult ideologic decât estetic. După cum orațiunea funebră, rostită în fiecare an de strateg pentru onorarea morților, îi compară pe aceștia cu eroii de epopee, tot așa statuara dă prioritate, în epocile arhaică și clasică, temelor epice și mitice. Astfel, luptele împotriva amazoanelor sunt mai des reprezentate decât lupta împotriva perșilor. De-abia din secolul al IV-lea, o dată cu apariția portretului, începe să se acorde atenție identității particulare a marilor oameni politici. Arta baterii monedei, fiind legată de autoritatea care decide această acțiune, este puternic impregnată de ideologia religioasă și politică. Majoritatea monedelor arhaice se referă la zeii cetății. Însă, începând cu succesorii lui Alexandru cel Mare, în secolul al III-lea î.Hr, pe monede își face apariția portretul întemeietorului imperiului macedonean sub înfățișarea unui erou.

TIRANOCTONII
SECOLUL AL II-LEA D.HR.
(ORIGINAL: 477-476 Î.HR.)
MARMURĂ, ÎNĂLȚIME 185 CM
MUZEUL ARHEOLOGIC, NEAPOLE

Un gest eliberator. Acest grup comemorează un gest devenit simbolic: unul lângă altul, cu brațele întinse și spada în mână, Harmodios și Aristogiton îl omoară pe tiranul Hippias. Episodul datează din anul 510; o primă statuie, ridicată foarte repede în agora din Atena, a fost luată de perși în anul 490 î.Hr. și înlocuită, la puțin timp după aceea, în anul 477, cu acest grup. Victima nu este reprezentată; singurii celebrați sunt cei doi eliberatori, cel mai în vârstă protejându-l cu tunica pe cel mai tânăr, care dă lovitura fatală.

Un grup adesea copiat. Această copie romană reia un original realizat de meșterii în bronz Critios și Nesiotes, cunoscuți prin diferite semnături. Capul cu barbă lipsește din copie: el a fost împrumutat de la o altă versiune, tot de epocă romană. Când romanii copiau un astfel de grup (a fost găsit un mulaj al unuia dintre capete printre rămășițele unui atelier de sculptor, la Baies), nu puteau ignora sensul unui asemenea gest și și-l însușeau cu seninătate.





„Înainte de orice, Alexandru a ținut mult ca reprezentarea sa să nu fie distorsionată de artiști și, pentru a fi mai sigur de imaginea pe care o va transmite posterității, a promulgat în tot imperiul un edict ce interzicea reproducerea efigiei regelui, atât în bronz, cât și în pictură sau în gravură: mai mult decât atât, numai unul singur, și anume sculptorul Lisip, avea dreptul să o toarne în bronz în oricâte exemplare, Apelles să o evoce în culoare, iar Pirgotele să o cizeleze cu dalta."

Apuleius, Florilegii, VII, *4-5, secolul al II-lea d.Hr.*

GAL MURIND
SCOALA DIN PERGAM, COPIE ROMANĂ
(ORIGINAL ÎN BRONZ: CCA 220 Î.HR.)
MARMURĂ, ÎNĂLȚIME 211 CM
MUZEUL NAȚIONAL, PALATUL ALTEMPO, ROMA

Ideologia victoriei. Arta elenistică a dezvoltat interesul foarte puternic pentru grupurile statuare reprezentate în mișcare, expresive, uneori violente. Acest grup care înfățișează sinuciderea unui gal a cărui soție a murit face parte dintr-un ansamblu de statui ce comemorează victoriile lui Attala I, succesorul lui Alexandru Macedon și rege al Pergamului, opere destinate de acesta să fie ridicate pe Acropole din Atena.

Violența barbară. Copiile care ne-au parvenit atestă succesul unui astfel de repertoriu, potrivit cuceririlor romane. Considerată uneori ca un exemplu de stoicism, sinuciderea barbarului denotă, dimpotrivă, incapacitatea acestuia de a-și asuma înfrângerea, dar și violența obiceiurilor sale. Compoziția complexă a grupului, bazată pe diagonale lungi și subtile suprapuneri de planuri, exprimă un simț dezvoltat al volumelor și o remarcabilă stăpânire a unghiurilor de vedere.

Vase pentru morți

Monumente și ofrande

Ceramica atică ocupă un loc central în istoria artei grecești. Numeroase vase s-au păstrat deoarece au fost bine conservate în monumentele funerare.

Practicile funerare grecești au stat la baza unei importante producții artistice. Necesitatea de a marca mormintele printr-o piatră, printr-o stelă sau o statuie explică, în parte, dezvoltarea inițială a sculpturii. La fel s-a întâmplat la Atena cu olăria. Cele dintâi vase mari, cu decor „geometric" (secolul al VIII-lea), servesc la marcarea mormântului unde urmau să se facă libațiile, cum este cazul unui important crater geometric, al meșterului din Dipylon, provenind din necropola cu același nume din Atena. Ridicat pe mormânt, al cărui amplasament îl semnalează, vasul este folosit pentru libații, ofrande lichide care simbolizau legăturile dintre cei vii și cel mort. Pe registrul superior al vasului este reprezentat defunctul întins pe pat, purtat de un car, pe care îl însoțește un lung cortegiu de bocitoare. Pe registrul inferior, o serie de care de război conduse de personaje echipate cu scuturi de forma cifrei opt defilează în onoarea defunctului. Astfel, ritualul funeraliilor este fixat în permanență pe monumentul care marchează ultima locuință a dispărutului. La sfârșitul secolului al V-lea, producția ateniană este mult mai puțin exportată și atelierele din Marea Grecie (partea greacă a Italiei de Sud: Apulia, Lucarnia, Campagna) preiau comerțul cu Occidentul. Cartierul olarilor, „Keramikos", aflat în apropierea Porții Dipylon, în nord-vestul Atenei, este situat lângă necropola cu același nume.

Vasul funerar

Încă de la apariția stilului geometric și în timpul perioadelor care au urmat, mai întâi arhaică apoi clasică, numeroase vase sunt depuse și în interiorul mormintelor. De aceea a ajuns ceramica atât de bine cunoscută, dar și datorită faptului că etruscii au practicat același tip de ofrande funerare în mormintele cu cameră, veritabile locuințe subterane, unde vasele s-au conservat aproape intacte. În special, calitatea producțiilor grecești, corintice apoi atice, i-a sedus pe cumpărătorii etrusci care nu numai că le-au imitat, dar le-au și importat în mari cantități. Majoritatea vaselor conservate astăzi în muzeele Europei provin din necropole etrusce ca Vulci, Cerveteri și în special Tarquinia.

Ofrande rituale

Alături de stilul cu figuri roșii, care apare către anul 520 î.Hr. și îl înlocuiește cu rapiditate pe cel cu figuri negre (în care personajele sunt pictate sub forma unei siluete negre incizate pe fondul roșu al argilei), se dezvoltă o tehnică pe fond alb care permite utilizarea



O pictură geometrizantă. Modul de tratare a figurilor, sub forma unor siluete puternic schematizate, dă acestui stil numele de „geometric". Încă din secolul al VIII-lea, pictorii au dezvoltat o artă foarte exactă, care ocupă toată suprafața cu o serie de zone ce subliniază structura vasului însuși (gât, pântece, picior) și accentuează ritmul formal. Meandre, cercuri, triunghiuri și romburi acoperă, într-un covor abstract, ansamblul vasului. De-abia către anul 750 î.Hr., apare în acest stil figura umană, în special pe vasele funerare, dar și în scenele de luptă, terestre sau marine.

CRATER GEOMETRIC ANTIC
MEȘTER DIN DIPYLON
CCA 750 Î.HR.
ÎNĂLȚIME 122 CM
MUZEUL NAȚIONAL, ATENA

unui desen de contur excluzând acoperirea fondului sau a figurilor. Această tehnică este des întâlnită pe vasele de tip lekythos. Chiar la Atena, specializarea anumitor ateliere în producția funerară a făcut ca vasele lekythos pe fond alb, mici recipiente cilindrice conținând parfum depuse ca ofrande pe mormânt, să devină, către mijlocul secolului al V-lea, exclusiv funerare; iconografia lor se concentrează în perioada aceea pe ritualul vizitei la mormânt.



CRATER LUCANIAN CU FIGURI ROȘII
PICTOR DIN DOLON
CCA 390 Î.HR.
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI
CABINETUL DE MEDALII, PARIS

Din Grecia în Italia. Acest mare crater lucanian cu figuri roșii constituie un frumos exemplu de adoptare de către pictorii greci din Italia de Sud a stilului atic cu figuri roșii.

Ulise în Infern. Scena reprezintă un episod din aventurile lui Ulise, cunoscute deopotrivă și prin *Odiseea*. Este vorba despre evocarea morților, *nekyia*. Pentru a afla cum se va întoarce acasă, Ulise întreabă spiritele din lumea de dincolo. Astfel, el sacrifică doi berbeci, ale căror capete se văd jos, la picioarele eroului așezat pe o stâncă, cu cuțitul în mână. Lângă victime se zărește chipul încărunțit al lui Tiresias cel orb. Ghicitorul cu ochii închiși îi dă lui Ulise răspunsul despre viitorul său. Această temă odiseică este rar folosită în ceramică și marchează interesul pictorilor italioți pentru motive mai explicit literare decât cele pe care le deține repertoriul atic. La fel, atelierele apuliene se concentrează pe fabricarea unor cratere mari, uneori ornate cu scene tragice, vase a căror întrebuințare este exclusiv funerară.





LEKYTHOS ATIC PE FOND ALB
ATRIBUIT UNUI PICTOR DIN GRUPUL R.
CCA 430 Î.HR.
ÎNĂLȚIME 39 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Vizita la mormânt. Pictorul a reprezentat, în centru, o stelă funerară, în fața căreia este depus, ca ofrandă, un vas lekythos. La dreapta, din partea celor vii, o femeie face o vizită la mormânt aducând daruri: un vas alabastron în mâna dreaptă și un coș (al cărui contur este șters), în stânga. Însă, de partea cealaltă a stelei, la stânga, apare ieșind din stuf barca lui Charon, luntrașul Infernului. Forma cilindrică a suportului permite derularea imaginii și observarea, în această mișcare, a trecerii de la lumea reală, vizibilă, a celor vii la spiritele din lumea de dincolo, a invizibilului, unde a plecat defunctul.

Vase de băut

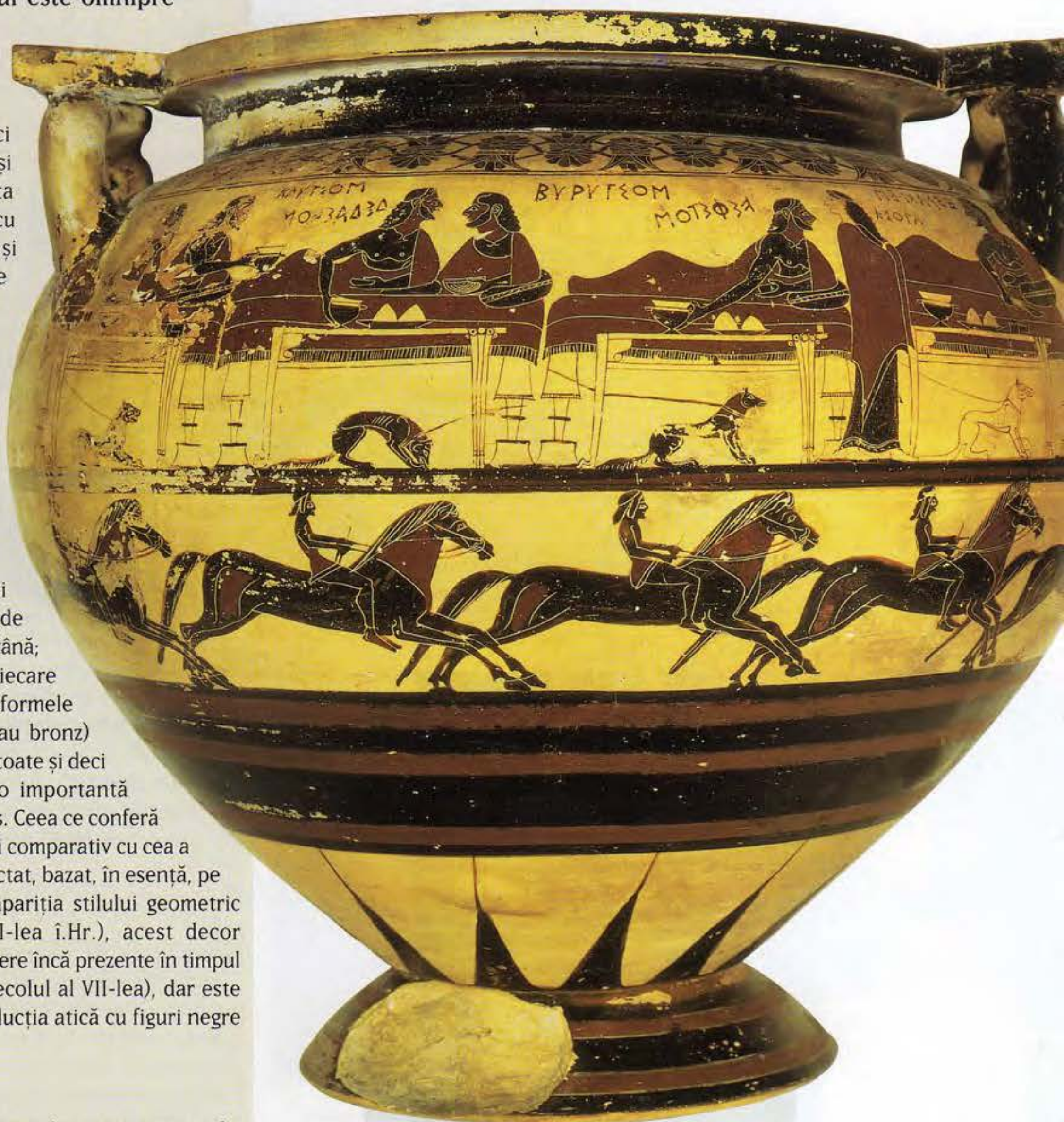
Ritualul banchetului

Pentru greci, vița-de-vie și vinul erau un dar al lui Dionysos. Zeul este omniprezent pe vasele de băut.

Dionysos i-a învățat pe greci cum să cultive vița-de-vie și cum să bea vinul. Acesta trebuie să fie amestecat cu apă, în proporții ce variază, și împărțit, atunci când este consumat împreună cu ceilalți la banchet, loc important de socializare masculină. Un astfel de consum necesită o veselă specială, adaptată științei de a bea. Sunt necesare amfore pentru transportul vinului și hidrii pentru apă; un crater cu gura largă pentru amestecul vinului cu apa; căni *(oinokhoes)* de turnat și de scos apa din fântână; și, în sfârșit, cupe pentru fiecare băutor în parte. Alături de formele metalice (din aur, argint sau bronz) care au fost topite aproape toate și deci au dispărut, se dezvoltă o importantă producție de vase din lut ars. Ceea ce conferă originalitate veselei grecești comparativ cu cea a altor culturi este decorul pictat, bazat, în esență, pe figura umană. O dată cu apariția stilului geometric (mijlocul secolului al VIII-lea î.Hr.), acest decor înlocuiește motivele animaliere încă prezente în timpul perioadei orientalizante (secolul al VII-lea), dar este abandonat definitiv în producția atică cu figuri negre din secolul al VI-lea.

Repertoriul figurat

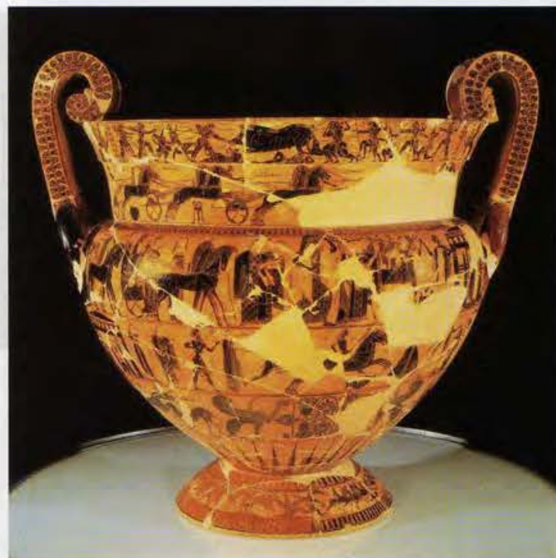
Repertoriul atic este consacrat la vremea aceea fie subiectelor mitologice, în special eroilor (Heracles sau Tezeu îndeosebi) și luptelor epice, fie unor teme legate de viața socială (atletismul, războiul, vânătoarea, banchetul). Motivele astfel reprezentate își găsesc echivalentul în poezia epică sau lirică, ea însăși cântată sau recitată în timpul simpozionului. Astfel, decorul ceramicii și cultura orală lucrează în paralel și își răspund reciproc, fără ca vreuna dintre ele să devină ilustrarea mecanică a celeilalte. Poezia și pictura, cele două arte, se intersectează la banchet, pentru plăcerea ochiului și a urechii.



CRATER CORINTINC
CCA 600-590 Î.HR.
ÎNĂLȚIME 46 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Un banchet mitic. Pe registrul superior al acestui crater corintic se desfășoară o scenă de banchet. Băutorii, cu o cupă în mână, stau întinși pe paturile lor, în fața unor mese încărcate cu bucate, și se întrețin în mod plăcut. Inscripțiile, în alfabet corintic, ușor diferit de alfabetul atic, conferă scenei un context mitologic. Heracles (la stânga) îl primește pe Euritos, tatăl lui Iole, care stă în picioare între cele două paturi ale lor. Pictura pune în scenă momentul de convivialitate care precede disputa dintre Heracles și Ifitos, fratele lui Iole.

Aplatul și conturul. Pe registrul inferior al vasului este reprezenta o cursă de cavaleri care ritmează ansamblul în mod dinamic, făcâ astfel trimitere la universul aristocratic al cavaleriei. Folosirea stilului figurii negre, a conturului pentru anumite detalii ale mobilierului sau pentru chipul lui Iole, a unor hașuri roșii în tehnic aplatului, toate acestea sunt caracteristice stilului corintic vechi, din care stilul atic cu figuri negre se inspiră parțial.



Crater atic cu figuri negre numit „Vasul François"
Clitias și Ergotimos, cca 570 î.Hr.
Înălțime 66 cm
Muzeul Arheologic Național, Florența

Un vast repertoriu mitic. Acest crater atic, găsit la Chiusi de arheologul A. François, de la care îi derivă și numele, este unul dintre vasele cele mai complexe și mai bogate care au fost conservate. Semnat de pictorul Clitias și de olarul Ergotimos, cuprinde peste 150 de figuri reprezentate pe șase registre. Zona principală, situată la nivelul pornirii anselor, reprezintă vizita pe care zeii olimpieni le-o fac lui Thetys și lui Peleu, părinții lui Ahile, după nunta lor. Pe gulerul vasului figurează: vânătoarea lui Calydon, jocurile în onoarea lui Patroclu, dansul lui Tezeu la Delos, lupta lapiților și a centaurilor. Pe pansă, în afara cortegiului zeilor, se mai văd: Ahile urmărindu-l pe Troilos și întoarcerea lui Hefaistos în Olimp. Ahile mai este reprezentat, mort, pe anse, în timp ce, pe piciorul vasului, pigmeii luptă împotriva cocorilor.

Un monument în miniatură. Ansamblul are în același timp calități monumentale, prin dimensiunea sa și prin profunzimea figurilor care îl animă, dar și valori miniaturale, prin scara rezervată personajelor și detaliul minuțios al inciziilor. Lucrarea lui Clitias, care stăpânește perfect scrierea și își denumește fiecare personaj, relevă o măiestrie grafică egală cu cea a cizelarilor decorației de bronz de pe scuturile oferite lui Zeus la Olimpia.



Cupă atică cu figuri roșii
Atribuită lui Douris
cca 480 î.Hr.
Diametru 30 cm
Muzeul Gregorian Etrusc, Vatican

Repetiții și variante. Menirea poeților, ale căror texte au fost pierdute, în cea mai mare parte a lor, pentru posteritate, este de a cânta memoria eroilor trecutului. Pictorii nu ezită însă să introducă variante în repertoriul eroic. Așadar, această cupă a lui Douris reprezintă o scenă necunoscută altundeva. Măiestria desenului și a compoziției nu ne permite, cu toate acestea, să vedem aici doar o simplă divagație sau o presupusă eroare a artistului. La dreapta, Atena, cu bufnița în mână, stă în picioare în fața unui șarpe enorm, un dragon, care vomită prin gura deschisă un om cu brațele atârnând și cu părul în dezordine. Arborele din planul secund și pielea de oaie agățată (lâna de aur?) ne fac să ne gândim că ar fi vorba despre Iason, conducătorul argonauților, surprins aici într-o aventură despre care nu știm nimic altceva.

Memorie mitică, memorie vizuală. La banchet, băutorul confruntat cu această imagine poate povesti celorlalți, cu mai multă ușurință decât noi, episodul evocat în acest medalion sau să-și imagineze continuarea poveștii în detaliu, pătrunzând astfel în memoria colectivă care ne scapă astăzi, în bună parte, deși reprezentări de acest gen au ca scop tocmai activarea ei, în special la banchet, loc al dialogului și recitării poetice.

Un prețios exemplu de pictură greacă. Acest panou pictat face parte din decorul unui cheson funerar, descoperit în 1968 la Paestum, la sud de Neapole. Fresca utilizează o tehnică *a tempera* pe un grund de var și nisip; suprafața finală încorporează praf de marmură, care dă strălucire și soliditate picturii. Este vorba despre unul dintre rarele exemple de pictură murală de tradiție greacă conservat aproape intact, ceea ce permite măsurarea distanței care separă această pictură de cea care ornează vasele grecești ale epocii.

Pictura funerară. În spațiul funerar al mormântului, cele patru părți ale chesonului reprezintă o scenă de banchet, în timp ce pe capac apare imaginea unui scufundător, reprezentare care a dat numele mormântului și simbolizează, fără îndoială, saltul în lumea de dincolo. Dacă stilul pictural este în întregime grec, practica mormântului pictat și a evocării vieții frumoase de la banchet este tipic etruscă. Nimic morbid, dimpotrivă: băutorii cântă și discută, la fel ca și cei de pe vase.

Mormântul Scufundătorului
cca 480 î.Hr.
100 x 256 cm
Muzeul Arheologic, Paestum



Arta etruscă

Cea mai veche artă a Italiei

Civilizația etruscă poate fi înțeleasă prin prisma documentelor arheologice și artistice care ne-au parvenit, dar și a judecăților grecilor și romanilor.

Civilizația etruscă apare în Italia la începutul secolului al VIII-lea î.Hr. Cercetările istorice permit fixarea apogeului său în secolele al VII-lea și al VI-lea, perioadă în care Roma se află sub dominația regilor etrusci, așa cum o atestă, de exemplu, resturile de ceramică neagră etruscă *(buccheri)* găsite în Forum. Din secolul al V-lea până în secolul al III-lea, cetățile-stat etrusce sunt, treptat, cucerite de Roma. Cine sunt etruscii și de unde vin ei?, se întrebau, la vremea lor, autorii greci și romani. Sunt ei autohtoni proveniți din cultura Villanova sau emigranți, poate, din ținuturi îndepărtate cum ar fi Lydia, din Asia Mică? Limba lor, scrisă cu caractere lizibile provenite din alfabetul grec nu se aseamănă cu nici o alta și a rămas timp îndelungat o enigmă cu atât mai mult cu cât majoritatea inscripțiilor care ne-au parvenit sunt epitafuri și din această cauză sunt puțin variate din punct de vedere lingvistic. Istoricii greci și romani adoptă o atitudine ambiguă față de etrusci. Etruscii sunt, pentru greci, marinari-negustori care le fac concurență în Mediterana. Grecii fac totuși comerț cu ei, fapt dovedit de numeroasele vase atice găsite în necropolele etrusce. Romanii neagă faptul că Roma a fost etruscă, recunoscând, în același timp, că cei trei regi etrusci pe care i-au avut le-au transmis însemnele puterii, anumite aspecte ale religiei (cum ar fi haruspicina, care permite interpretarea voinței divine prin examinarea măruntaielor animalelor sacrificate) și ale artei lor. Ei explică înfrângerea și romanizarea etruscilor prin „decadența" acestora, a cărei dovadă o văd în lipsa indiscutabilă de

Egalitatea cuplului. Acest cuplu, întins pe un pat, adoptă atitudinea participanților așezați la banchete pe un *kliné*: cu picioarele lungite, torsul ridicat, în maniera adoptată de greci la simpozion. Aici însă cei doi parteneri sunt egali, bărbatul îmbrățișând femeia, contrar modelului grec. Conform convențiilor egiptene, reluate de arta greacă arhaică, femeia are pielea albă, iar bărbatul, ocru spre brun-roșcat.

Influența ioniană. Aceasta se recunoaște în acele chipuri cu surâsul abia schițat și în pieptănăturile cu codițe lungi. Totodată, boneta femeii, denumită *tutulus*, și încălțămintea sa cu vârful curbat sunt specifice vestimentației etrusce. Finețea transpunerii detaliilor, expresia chipurilor și compunerea volumelor s-ar crede că sunt o caracteristică a stilului din Cerveteri, prin analogie cu un alt sarcofag, de aceeași proveniență, conservat la Roma, în Vila Giulia. Femeia trebuia să țină în mâini un flacon de parfum și un fruct. Bărbatul întindea o mână pentru a primi ofrandele.



SARCOFAGUL UNUI CUPLU
CCA 520 Î.HR.
NECROPOLA DE LA BANDITACCIA
LUT ARS POLICROM
111 X 190 X 69 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS





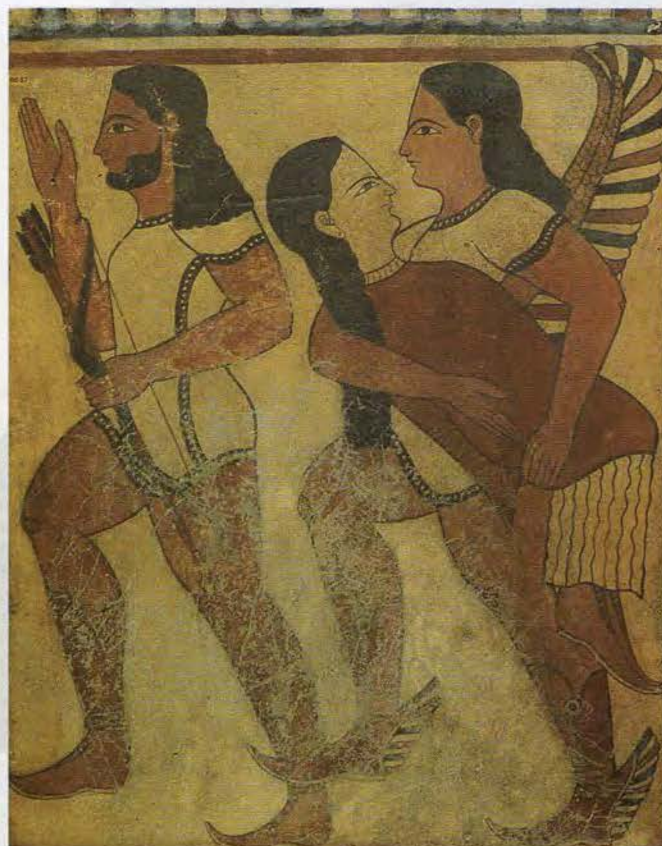
TRON DIN BRONZ
SECOLUL AL VII-LEA Î.HR.
VEDERE GENERALĂ ȘI DETALIU
ÎNĂLȚIME 93 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Semnul ierarhizării sociale. Etruscii ating perfecțiunea în dezvoltarea tehnicilor bronzului laminat și a fontei. Mai multe tronuri din lemn sau din bronz, datând din secolul al VII-lea, au fost găsite în necropole. Aceste piese sunt prin excelență semnul organizării sociale a familiilor grupate în jurul unui șef sau al unui rege. *Solium*-ul, un tron cu spătar cilindric evazat, probează o influență orientală. Spătarul prezintă, în imaginea de sus, o succesiune de registre în care apar elemente reduse la trăsăturile esențiale: roți, animale și figuri umane puternic stilizate.

voință și în luxul vestimentar ce apare în reprezentările lor.

O artă influențată sau una originală?

Arta etruscă este de regulă evaluată prin raportarea la arta greacă. Deoarece secolul al VII-lea î.Hr. corespunde perioadei orientalizante din arta greacă, există adesea tendința de a raporta influențele orientale prezente în arta etruscă la surse grecești. Dar la stilizarea figurilor umane și animaliere, la repartizarea decorației pe registre, caracteristici ale artei grecești, se adaugă la etrusci împrumuturile directe de la civilizații orientale, sesizabile prin intermediul obiectelor legate de organizarea socială, cum ar fi tronul, de exemplu. Influența artei arhaice în cetățile etrusce coincide cu sosirea în Italia a populațiilor ionice, alungate din Asia Mică de perși. Această înrâurire este evidentă în statuara din lut ars, în decorația cu fresce a locuințelor private sau a mormintelor. În ceea ce privește arta bronzului, etruscii au avut o contribuție importantă la desăvârșirea ei. Arta rezultată este originală prin adaptarea la nevoile specifice ale societății și ale religiei. Astfel, civilizația etruscă s-a întemeiat, se pare, pe o rețea de cetăți concurente între ele; o imagine a urbanizării extrem de perfecționate a acestor centre se găsește în dezvoltarea unor importante necropole.



PLACA CAMPANA
AL TREILEA SFERT
AL SECOLULUI AL VI-LEA Î.HR.
NECROPOLA DE LA BANDITACCIA (CERVETERI)
LUT ARS POLICROM, 123 X 58 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

O interpretare problematică. La Luvru există șase plăci decorative refolosite într-un mormânt din Cerveteri. Ele fac dovada artei frescei etrusce, arătând în același timp ce anume datorează aceasta stilurilor grecești din Ionia. Siluetele conturate cu o linie neagră se detașează pe fondul alb. În această imagine, doi bărbați văzuți din profil, îmbrăcați cu tunici, sunt reprezentați în mișcare: primul, cu barbă, ține un arc; al doilea fără barbă, înaripat, poartă pe brațe o femeie. Veșmântul care o înfășoară îi ascunde acesteia brațele și îi conferă o atitudine hieratică. După anumite interpretări, figura feminină ar reprezenta o defunctă transportată în lumea morților de un spirit.

Arta Romei

Moștenirea etruscilor și a lumii elene

Dificultățile în definirea artei romane, în înțelegerea particularităților sale și în situarea acesteia în timp i-au determinat pe unii istorici să-i diminueze datele, nemaivăzând în ea decât o copie a artei predecesorilor.

Încă de la nașterea sa, între secolul al III-lea și secolul I î.Hr., arta romană este determinată de voința de propagandă politică, impulsionată de lupta aristocraților pentru cucerirea sau păstrarea puterii. Arta romană cunoaște un progres remarcabil în epoca lui Augustus și se desăvârșește în timpul lui Constantin, la începutul secolului al IV-lea d.Hr. Ea înglobează, în același timp, arta Romei, pe care *Urbs* (orașul) o răspândește în regiunile guvernate, dar și arta locală a cetăților romane. Această artă conservatoare și eclectică nu poate fi redusă la un sincretism al numeroaselor curente care o preced. Există, de fapt, arte romane ce coabitează și se perpetuează în aceeași epocă, ceea ce explică dificultățile istoricilor de a data operele respective.

Influența etrusco-italică

Arta romană se naște la Roma într-un context artistic dominat de curentele etrusc și italic, mize ale respectabilității, simplității și păstrării tradițiilor. O dovedesc arhitecturile de lemn, construirea pe podium a templelor, metodă împrumutată de romani. Preocuparea pentru realism, care apare în portretele etrusce, se transformă la aristocrați într-un gust pronunțat pentru naturalism. Ei adoptă și tehnica etruscă a turnării bronzului, considerată a fi expresia perfecțiunii în lumea antică.

Modelul grec

Războaiele punice și cucerirea lumii grecești în secolele al III-lea și al II-lea î.Hr. ușurează răspândirea elenismului la Roma. În timp ce arta romană făcea la vremea aceea primii pași, artele grecești din secolele al V-lea și al IV-lea ofereau două alternative: modelul de referință care poate fi colecționat sau copiat, ai cărui autori au un nume cunoscut. În același timp, arta greacă se cădea să fie privită cu rezerve, căci luxul ei contrastează cu austeritatea vechilor romani. Arta romană se definește deci ca fiind pro și contra artei grecești. Din secolul al III-lea î.Hr. și până în secolul al II-lea d.Hr., un mare număr de sculpturi grecești sunt transportate la Roma. Circulația modelelor iconografice și a temelor mitologice o însoțește pe cea a artiștilor greci care pun la dispoziția romanilor priceperea lor tehnică. Copii după originale grecești



Oratorul sau Aulus Metellus
cca 100-70 î.Hr.
Împrejurimile Lacului Transimene
Bronz, înălțime 179 cm
Muzeul Arheologic Național, Florența

Statuie etruscă sau romană? Tehnica este etruscă, ca și numele personajului care apare în mijlocul unei inscripții, pe marginea inferioară a togii sale. Totuși, acesta este unul dintre primele exemple de sculptură romană: trăsăturile feței, pieptănătura, modul de a purta toga, atitudinea și gestul sunt caracteristice ale artei romane de la sfârșitul perioadei republicane. Curelele încrucișate ale sandalelor, inelul purtat la mâna stângă, toga cu bordură țesută dezvăluie statutul senatorial al personajului. Gestul brațului drept, de *adlocutio*, exprimă iminența discursului adresat publicului; acest mod de reprezentare se va regăsi frecvent pe reliefurile imperiale.



decorează piețele publice și, adaptate gustului comanditarilor, casele sau vilele nobililor romani. Astfel, în perioada augustiană se afirmă un curent „neo-atic", chiar dacă sursa inspirației sale nu provine exclusiv din Atena. În secolul al II-lea d.Hr., filoelenismul convins al împăratului Hadrian favorizează noi interpretări romane ale artei grecești, având ca rezultat, în mod special, amplificarea scenelor mitologice pe sarcofage.

RELIEF CU NEPTUN ȘI AMFITRITA
SCOPAS MINOR (?)
CCA 105 Î.HR.
ROMA, CÂMPUL LUI MARTE
MARMURĂ, LUNGIME 560 CM
GLIPTOTECA, MÜNCHEN

Maniera elenistică. Cortegiul marin celebrând nunta lui Neptun cu Amfitrita se desfășoară pe trei fețe ale unei baze: reliefurile dovedesc că artistul cunoaște perfect mitologia greacă și că stăpânește stilul grec. Contrastul cu al patrulea panou (conservat la Luvru), reprezentând o scenă de recensământ tipic romană, i-a determinat pe unii istorici de artă să considere că aceste reliefuri provin dintr-o operă elenistică anterioară, adusă la romani din Asia Mică și refolosită pe aceeași bază. Reliefurile i-au fost atribuite lui Scopas Minor, un sculptor de la sfârșitul secolului al II-lea î.Hr.



PORTRET DIN TIMPUL REPUBLICII DENUMIT „AL LUI CAIUS MARIUS"
SECOLUL I Î.HR.
MARMURĂ, ÎNĂLȚIME 34 CM
MUZEUL VATICANULUI, ROMA

Naturalismul portretului. Dubla influență elenistică și etrusco-italică transpare din nou în portretul roman: preocuparea de idealizare a însușirilor morale, dar și tradiția realistă. În secolul I î.Hr., trăsăturile feței, cum ar fi ridurile de expresie, sunt accentuate pentru a scoate în evidență severitatea fizică a cetățeanului precum și vârsta, care garantează la prima vedere bunele sale moravuri și capacitatea de a guverna: naturalism exterior, presupus a atesta calitatea civică a modelului.



MARCELLUS?, STATUIE POSTUMĂ
CLEOMENE ATENIANUL
CCA 20-10 Î.HR.
MARMURĂ, ÎNĂLȚIME 180 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

O statuie greacă după moda romană. Se pare că ar fi copia unui original atenian cunoscut sub numele de „Hermes orator". Semnătura greacă precizează: „Cleomene, fiu al lui Cleomene, atenian". Capul corespunde însă portretelor din epoca augustiană. Potrivirea unui portret roman cu corpul unei divinități grecești arată că personajul reprezentat face parte dintre înalții demnitari de stat. Căutându-l în anturajul lui Augustus, bărbatul a fost succesiv identificat cu Augustus, Brutus, Germanicus, Marcellus...

Mozaicul roman

O pictură pentru eternitate



Bătălia de la Issos
Secolul al II-lea î.Hr.
Casa Faunului
Pompei (exedră
cu două peristiluri)
Mozaic de paviment
342 x 592 cm
Muzeul Național, Neapole

Mozaicul nu este o creație romană, ci greacă, chiar dacă locul său de origine rămâne necunoscut (Sicilia, Egipt?). Cu toate acestea, în Imperiul Roman este cel mai mult utilizat, servind la acoperirea pardoselilor din spațiile private și publice. Din secolul I î.Hr., termenul de *opus musiuum* desemnează la Roma mozaicuri care decorează locurile atribuite muzelor, ca de pildă numeroasele grote naturale sau artificiale îndrăgite de romani. Totuși, arta mozaicului nu este rezervată doar acestor divinități.

Primele exemple de mozaic grec sunt realizate din galeți. Foarte repede, aceștia sunt înlocuiți cu mici cuburi din material dur (pietre și pastă de sticlă), numite „tesele". Mozaicul se folosește mai întâi pe pardoseli (mozaic de paviment), apoi pe ziduri (mozaic parietal). Romanii disting două tipuri de mozaic după dimensiunea cuburilor. În mod obișnuit se folosea ***opus tessellatum***, o formă de tesele de 1-2 cm², care acoperea suprafețele cele mai întinse. A doua formă, ***opus vermiculatum***, era alcătuită din tesele cu latura de câțiva milimetri. Aceasta din urmă, destul de costisitoare, permitea compunerea unor scene foarte îngrijite care dădeau iluzia unei arte picturale.

Grecia și Egiptul. Intrarea în exedră prezintă un mozaic înfățișând un peisaj exotic care dezvăluie gustul romanilor pentru o anumită imagine a Egiptului: apele și fauna Nilului. Mozaicul de paviment al aceleiași săli ilustrează un episod din istoria Greciei, bătălia de la Issos, din anul 333 î.Hr. Contrastul tematic și stilistic dintre cele două mozaicuri dezvăluie funcția socială și demonstrativă a decorației din spațiile private.

Un excepțional mozaic de paviment. Pentru a crea iluzia picturii, tehnica *opus vermiculatum* este folosită pe o mare întindere. Se consideră, de asemenea, că acest mozaic ar fi transpunerea unei picturi realizate spre anul 300 î.Hr. de Filoxene din Eretria și al cărei model ar fi circulat în Campagna. Bogatul proprietar al casei își dovedește în felul acesta atașamentul față de cultura elenistică, semn al unei bune educații, dar și față de Alexandru cel Mare, erou extrem de popular la romanii din perioada de sfârșit a republicii, care așteptau un nou Alexandru pentru a guverna imperiul.

Scenă pe Nil
Secolul al II-lea î.Hr.
Casa Faunului Pompei
(exedră cu două peristiluri)
Mozaic de paviment
Lungime 64 cm
Muzeul Național, Neapole

O scenă pe Nil. Egiptul îi fascinează pe romani la sfârșitul republicii. Acesta reprezintă o miză de putere politică extraordinară în războaiele civile care agită Roma. Iulius Cezar, Marc Antoniu și apoi Augustus integrează în propaganda lor o întreagă iconografie ce evocă Egiptul.



O artă legată de școli

Arta mozaicului roman nu este uniform răspândită. Grupuri de ateliere, având fiecare dintre ele un stil propriu și teme predilecte, se dezvoltă de-a lungul timpului în diferite regiuni ale Italiei. Primul asemenea centru este atestat în vechile colonii grecești din Campagna, în cursul ultimelor două secole î.Hr.; aceste cetăți sunt urmașele directe ale artei mozaicului elenistic policrom, compus din patru sau cinci culori. Dacă influența regiunii Campagna asupra Romei este evidentă, aceasta din urmă respinge policromia pentru a adopta folosirea doar a albului și a negrului. Decorația geometrică romană devine florală la începutul secolului al II-lea d.Hr. Cu timpul, scenele reprezentate încep a ieși în afara cadrului care le delimita inițial, extinzându-se pe întreaga suprafață a piesei de decorat. Inovațiile din Roma și din Latium se repercutează asupra Italiei în ansamblu, câștigând toate provinciile romane. Însă, în afară de Italia Centrală, mozaicul este și se vrea policrom. Din a doua jumătate a secolului al II-lea, se afirmă adevărate școli regionale care influențează chiar și producțiile realizate în *Urbs*. Printre acestea, se numără școala africană și școala orientală. Prima se distinge prin calitatea tehnică, prin grija acordată nuanțelor cromatice și prin temele sale, împrumutate din viața cotidiană și din mitologie. Școala orientală, mai puțin omogenă, rămâne tributară influențelor elenistice. Gustul său pentru ***trompe l'œil*** o apropie de pictură.



MOZAIC ROMAN DIN PIATRĂ ȘI PÂTE DE VERRE
A DOUA JUMĂTATE A SEC. AL II-LEA D.HR.
CARTAGINA
225 X 210 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

O reprezentare policromă tipică școlii africane. Temele vieții cotidiene sunt prezente adeseori pe ziduri și pardoseli. În această reprezentare, un grup de sclavi poartă diverse obiecte pentru organizarea unui banchet; se detașează bărbatul din centru, care duce în mâna stângă un platou cu patru prăjituri sau păinișoare.

MOZAIC ÎN ALB ȘI NEGRU
SFÂRȘITUL SECOLULUI AL II-LEA D.HR.
PIAZZALE DELLE CORPORAZIONI, OSTIA

Un paviment documentar. Piața își datorează numele prăvăliilor aflate de-a lungul unui portic. Pavimentele de mozaic permit identificarea naturii negoțurilor și inscripțiile de pe ele fac cunoscute numele corporațiilor, ale comercianților și ale armatorilor, ca și originea acestora. Numeroase ambarcațiuni sunt adunate în Portul Ostia, recunoscut după farul construit de împăratul Claudius. Diversele tablouri sunt relativ asemănătoare ca dimensiune (3,4 x 3,1 m) și sunt realizate toate în tehnica *opus tessellatum*, bicolor, tipic pentru arta mozaicului din Roma și din Latium.



O influență cartagineză în Sicilia. Bogatele pavimente de mozaic ale Vilei din Piazza Armerina sunt un excelent exemplu al influenței Cartaginei, atât prin temele dezvoltate, cât și prin stil. Temele vânătorii de animale, exotice sau nu, sunt prezentate în mai multe săli. În această imagine se suprapun într-o manieră insolită captura unui bizon, manifestările unei tigroaice și ale unei gazele. Atenția acordată culorilor vii și umbrelor animalelor precum și perspectiva etajată a acestora exprimă un curios amestec de naivitate și de realism. Proporțiile personajelor și modul de reprezentare a ochilor sunt caracteristici tipice pentru epoca constantiniană.

FRAGMENT DIN MAREA VÂNĂTOARE
CCA 315-325
MOZAIC POLICROM
VILA DIN PIAZZA ARMERINA, SICILIA



Pictura romană

O artă pentru casă și pentru mormânt

Încă de la sfârșitul secolului al II-lea î.Hr., arta frescei devine un element indispensabil al decorației casei.

Puține dintre ansamblurile picturale romane ulterioare sfârșitului de secol I d.Hr. au fost conservate: acestea sunt cunoscute mai ales prin frescele provenind de la Pompei și din vilele din împrejurimi, protejate de ploaia de cenușă care le-a îngropat în urma erupției Vulcanului Vezuviu, din anul 79 d.Hr. Evoluția, vizibilă la Pompei, a tradițiilor stilistice a permis arheologului german A. Man să elaboreze în anul 1882 un sistem de clasificare a picturii. Metoda sa de grupare a stilurilor în patru categorii funcționale, deși practică pentru istoricii de artă, pare în zilele noastre caricaturală, mai ales pentru că separă picturile de contextul lor arhitectural. Or, starea excepțională de conservare a frescelor pompeiene permite înțelegerea gustului locuitorilor și a modului de adaptare a decorației la funcția încăperii pe care o împodobește. Astfel, alături de atrium, sufrageria (*triclinium*) este adesea spațiul cel mai decorat al casei pentru că este o „vitrină" a bogăției stăpânului. Meșterii care au realizat aceste fresce s-au inspirat din tradiția marii picturi grecești, adaptând-o la necesitățile pompeienilor.

Hercule copil omorând șerpii
cca 75 d.Hr.
Peretele de nord în triclinium din Casa Vetti
Frescă, 1 x 1 m, Pompei



Un spațiu grec în casă? Tabloul mitologic furniza stăpânului casei un mijloc de a-și demonstra cultura și un subiect de conversație convivilor care luau masa în încăpere. Pliniu cel Bătrân atribuie lui Zeuxis, celebrul pictor din secolul al V-lea î.Hr., o reprezentare a acestui episod din viața lui Heracles-Hercule, însă nimic nu dovedește că ar fi vorba aici despre o copie a acestei opere. Scena se petrece la Teba, în palatul lui Amfitrion. Acesta, reprezentat în dreapta, asistă la minune. Soția sa, Alcmene, în picioare, aflată în spatele lui, este înspăimântată. Zeus, sub înfățișarea unui vultur, urmărește acțiunea. Copilul Hercule, la doar opt luni, își demonstrează forțele omorând șerpii trimiși de zeița Hera pentru a pedepsi infidelitatea lui Zeus (acesta o sedusese pe Alcmene, luându-și înfățișarea lui Amfitrion).



Triclinium din Casa Vetti
cca 75 d.Hr.
Vedere de ansamblu
Fresce, Pompei

Perspective în *trompe l'oeil* și scene mitologice. Pereții sunt ritmați prin coloane de o subțirime ireală și prin ferestre ce se deschid într-o arhitectură în *trompe l'oeil*, la fel de puțin reală. În centrul fiecărui perete, spațiul închide un tablou mitologic: la dreapta, Dionysos o descoperă pe Ariana; pe peretele central, Penteu, regele Tebei, sfâșiat în bucăți de mama și de surorile sale în timpul unui rit bahic; pe peretele din stânga, Hercule copil omorând șerpii. Acest ansamblu decorativ, tipic celui de-al patrulea și ultim stil pompeian, reprezintă o imagine clară a colecțiilor de artă și a decorației din casele aristocrației romane.

O manifestare ostentativă. Acest ansamblu pictural își dezvăluie întreaga însemnătate atunci când se amintește originea modestă a proprietarului Vetti. Comanditarul lucrării devenise membru al oligarhiei din Pompei datorită averii sale, însă era un „om nou", probabil născut într-o familie de liberți. El a ales, cu siguranță, scenele mitologice dintre mai multe cartoane propuse de meșteri.

Pictura funerară

Importanța pe care o acordă cetățenii romani decorației caselor și vilelor lor se regăsește în cea acordată spațiului funerar în afara zidurilor de incintă ale orașelor, de-a lungul căilor de acces. În general, cetățeanul roman își pregătește din timpul vieții locuința care îl va primi la moarte și, după posibilități, notează în acel loc, cu ajutorul picturii sau sculpturii, elementele pe care el le apreciază în viață. De aceea, frescele funerare reflectă, mai mult decât credința într-o lume de dincolo, viața și statutul social al proprietarului. Reprezentările meselor cu bucate fac în același timp referire la agapele oferite de cel viu înaintea decesului său și la banchetul funerar organizat de familia acestuia după moartea sa. Tot în context funerar, au fost, de asemenea, descoperite în Egipt numeroase portrete pictate pe lemn sau pe pânză, care raliază tradiția egipteană a măștilor de mumii la cea romană a măștilor din ceară.



Portretele lui Septimiu Sever, Julia Domna și ale copiilor lor, Caracalla și Geta
199 d.Hr.
Egipt, lemn pictat, diametru 30 cm
Staatliche Museen Antikensammlung, Berlin

O familie imperială dezmembrată. Acest tondo a fost realizat, cu siguranță, în timpul călătoriei împăratului Septimiu Sever și a familiei sale în Egipt, în anul 199 d.Hr. Uscăciunea ținutului a permis conservarea a numeroase portrete romane pictate pe lemn, dar această lucrare este singura efigie pe suport mobil găsită în afara ariei funerare. Frontalitatea personajelor, importanța acordată reprezentării ochilor, însemnele puterii (coroană, sceptru), totul prefigurează arta de Curte constantiniană și bizantină. Însă acest tondo este remarcabil mai ales prin ștergerea voluntară a unei figuri: cea a lui Geta, asasinat de fratele său Caracalla, la un an după moartea tatălui lor. Caracalla a ordonat ștergerea oricărei amintiri a fratelui său: imaginile lui Geta și inscripțiile numelui său au fost distruse cu ciocanul.



Masă cu veselă din argint
cca 75 d.Hr.
Mormântul lui Caius Vestorius Priscus
Zid tencuit pictat, Pompei

Mărturia statutului social al stăpânului casei. Această frescă ornează mormântul lui Caius Vestorius Priscus, mort la douăzeci și doi de ani. Mormântul a fost ridicat de mama tânărului pe un loc plătit de magistrații cetății. Ansamblul reprezentărilor picturale ilustrează viața privată și publică a tânărului magistrat care aparținea înaltei societăți pompeiene. Prezentarea pe un bufet a unui serviciu din argint, a veselei de băut și de mâncat face cunoscut statutul special al argintăriei la romani, care dovedea respectabilitatea familiei: considerată a fi un obiect cotidian luxos și totodată o investiție, aceasta era etalată, chiar și în afara banchetelor.

Constructorii romani

Un Urbs *teatralizat*

Marea inovație artistică a romanilor rezidă în concepția acestora despre spațiul arhitectural. Un model urbanistic simplificat al cetății Romei – *Urbs* – răspândit în toată lumea romană a devenit simbolul apartenenței la civilizația respectivă.

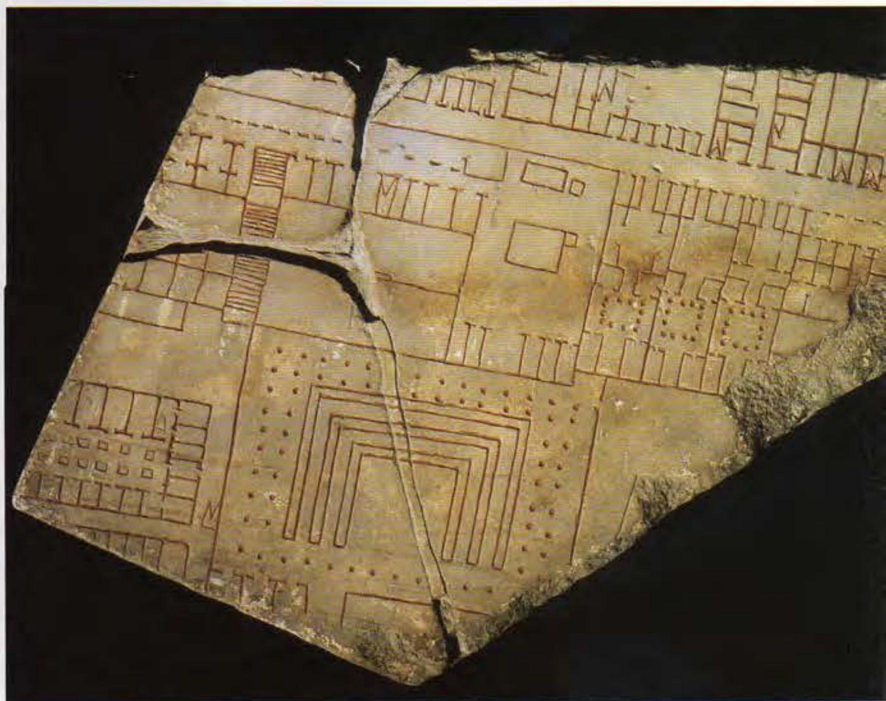
Pentru a ascunde lipsa materialelor nobile, precum marmura, începând din secolul al II-lea î.Hr., romanii recurg la noi tehnici cum ar fi utilizarea masivă a mortarului de var sau „ciment" ca liant pentru molonii de piatră. Micul sistem de aranjare a zidăriei permite o construcție rapidă, foarte solidă, monumentală și puțin costisitoare. După ce Augustus instaurează principatul, se răspândește folosirea cărămizii nearse sau arse, însă structura zidurilor rămâne identică: cimentul leagă elemente eterogene. Chiar și coloanele sunt construite din zidărie de piatră sau din cărămizi. În paralel, arhitecții devin interesați de bolți. Tehnica bolților cu muchii permite construirea unor arce de triumf, cupole, mari terme, poduri, apeducte și canalizări. Concentrarea romanilor asupra aspectelor tehnice ale arhitecturii lor este evidentă în numeroasele reprezentări care s-au păstrat ale unor scene de construcție și de instrumente, ca aceea a mașinii de ridicare din relieful din Capua. În schimb, puține nume de arhitecți, cu excepția lui Vitruviu, ne-au fost transmise.

Un spațiu teatral

Zidurile edificiilor sunt acoperite, aproape sistematic, până în secolul al II-lea d.Hr. cu un parament care poate fi din marmură, din stuc sau pictat, după cum este vorba despre un spațiu public sau despre unul privat. Decorul produce, așadar, iluzia. A-i surprinde pe vizitatori devine, prin urmare, un scop în sine, atât pentru comanditarul unui templu, cât și pentru proprietarul unei case.

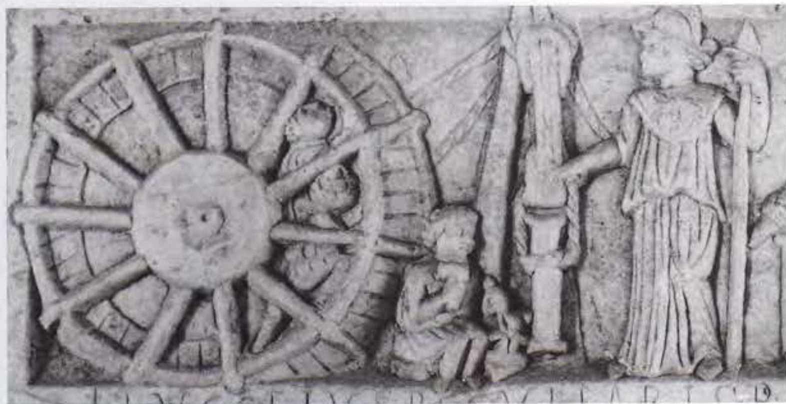
Un urbanism gândit

Redefinirea permanentă, la Roma, a spațiilor publice și a legăturilor ascunse cu spațiile private corespunde în egală măsură atât dorințelor Senatului și poporului roman de a disciplina urbanismul precum și obligației politice a împăratului de a oferi supușilor săi construcții de dimensiuni monumentale, cum ar fi un arc de triumf, un circ, un amfiteatru sau terme. Numeroase legi privind controlul construcțiilor private sunt publicate în perioada imperială pentru a se evita insalubritatea și incendiile. Roma devine astfel referință urbanistică pentru cetățile imperiului: toate se organizează în jurul unor spații publice jalonate de monumente impozante cum este forumul cu temple printre care cel consacrat triadei capitoline, cu bazilicile, curia, piața sau spațiile de jocuri.



Imaginea unui cartier. Forma Urbis era un vast plan al Romei, constituit din 151 de plăci de marmură gravate. Acest plan era expus pe un zid al templului Păcii din Forum și dă un releveu precis al monumentelor și uneori chiar și al străzilor cu monumentele lor, indicații extrem de prețioase pentru arheologi și topografi. Din nefericire, nu a fost descoperită decât o zecime din acest plan. În imaginea de mai sus apar străzi mărginite de prăvălii, de porticuri, un edificiu comercial susținut de două rânduri de coloane, o grădină înconjurată de un portic și de case, dintre care trei, reprezentate în dreapta sus, respectă vechiul plan de construcție, cu atrium și peristil.

Fragment din Forma Urbis Romae
203-210 d.Hr.
Cartier al flancului est din Viminal
Marmură
Muzeul Civilizației Romane, Roma



Relief cu divinități
Secolul I d.Hr.
(Fragment)
Muzeul Campano, Capua

Aportul mașinilor de ridicat. Minerva indică cu degetul o coloană monolitică pe care o va înălța o mașină compusă dintr-o roată motrice, o capră și un palan. Doi bărbați învârt roata. În prim-plan, un meșter, cu un baros și un șpiț, sculptează un capitel destinat, probabil, părții superioare a coloanei. Proveniența reliefului ne arată că ar putea fi vorba despre o aluzie la construirea teatrului din Capua. Într-adevăr, acest fragment de relief a fost găsit pe amplasamentul teatrului, sub turnul din San Elmo, între anii 1620 și 1640.

Fața sudică a Arcului lui Constantin
315 d.Hr.
Marmură, 2 100 x 2 500 cm, Roma

Un arc de triumf monumental. Arcul, triumfal în sens ritual sau nu, este expresia grandorii Romei și a superiorității sale asupra lumii, întruchipată de imaginea împăratului. Arcul lui Constantin, ridicat alături de Colosseum, este un exemplu desăvârșit. Mesajul său politic este precizat prin înscrierea în marmură a titulaturii împăratului Constantin și a circumstanțelor dedicației: este vorba despre victoria repurtată de împărat asupra lui Maxențiu, în bătălia de la Podul Milvius, în anul 312. Măiestria arhitectonică a operei intensifică aspectul monumental: împăratul se ridică, așadar, deasupra tuturor cetățenilor romani.

Un arc compozit și o comemorare plurală. Episoadele luptei lui Constantin împotriva lui Maxențiu sunt sintetizate în mici frize de execuție rustică. Însă cea dintâi particularitate a acestui arc este refolosirea unor sculpturi și reliefuri din secolul al II-lea, provenind din timpul domniilor lui Traian, Hadrian și Marc Aureliu. Capetele acestor împărați au fost substituite cu portretul lui Constantin sau al tatălui său. În felul acesta, Constantin le afirmă cu claritate romanilor voința sa de a perpetua imperiul.



Cubiculum din vila lui P. Fannius Synistor la Boscoreale (detaliu)
cca 40 î.Hr.
Frescă
Metropolitan Museum of Art, New York

O vilă în *trompe l'oeil*. Două coloane de stiluri diferite susțin un atic de care a fost agățată o mască dionisiacă. Ansamblul încadrează o perspectivă arhitecturală etajată: case cu colonade și balcon se juxtapun și se suprapun. Somptuozitatea și prospețimea culorilor, jocurile umbrelor, bogăția detaliilor conduc privitorul către o lume imaginară în care arhitectura devine decorativă și obiect de spectacol. Referirea la decorurile de teatru pare evidentă. Astfel de ferestre realizate în *trompe l'œil* sunt tipice celui de-al doilea stil pompeian.

Relief și narațiune

Expresia puterii romane

Monumentele publice, asemenea arcelor de triumf, sunt decorate cu reliefuri. Acestea îi reprezintă pe comanditarii lor, personaje „istorice", în diferite acțiuni politice și religioase care le permit să-și exprime speranțele și reușitele.

Încă de la începutul secolului al II-lea î.Hr., oamenii politici utilizează arhitectura și arta reliefului pentru a-și câștiga poporul, pentru a garanta conservarea valorilor romane ancestrale și prosperitatea Romei. Relieful „istoric", specific artei romane, nu transmite vicisitudinile politice în chip mitologic, ci este menit să nareze în piatră evenimentul. Legitimitatea puterii își găsește și ea, aici, justificarea. Preocupările tematice sunt predominante în reliefurile istorice din primele două secole d.Hr. Împărații romani se simt obligați să remodeleze orașul *(Urbs)* după imaginea lor, adăugându-i în permanență noi monumente publice. Acestea erau menite să le slăvească propriile virtuți și să le legitimeze puterea prin raportări explicite la imaginile precedenților „împărați buni", al căror prototip este, bineînțeles, Augustus. Asta face, de exemplu, împăratul Traian, comandându-și forumul arhitectului Apollodor din Damasc.

O codificare a politicii

Temele reliefurilor istorice invadează foarte repede și alte spații decât cele ale marilor monumente publice: victoria și clemența împăraților trebuie să aibă drept corolar pietatea acestora și expresia generozității lor; monedele cu efigia împăratului se răspândesc, popularizând cu rapiditate aceste imagini. În paralel, aceleași subiecte sunt utilizate pentru obiectele prețioase destinate elitei: adesea cameele oferite de împărați exprimă recunoștința acestora față de un cetățean din societate. Împărații nu sunt singurii comanditari ai imaginii lor; ei pot fi și destinatarii acesteia, așa cum o atestă reprezentările realizate în onoarea lor, oferite de notabilitățile cetăților romane care se întrec în a le slăvi măreția. De aceea, aceste imagini au semnificații diferite. În toate cazurile însă, reliefurile istorice sunt mijloace de propagandă.



Ara Pacis
13-9 î.Hr.
Vedere de ansamblu
Marmură,
116,5 x 106 cm
Câmpul lui Marte, Roma

Un altar înălțat pentru gloria lui Augustus și a familiei sale. *Ara Pacis*, „altarul păcii", exprimă simultan apariția unei arte romane specifice și pe perfecțiunea sa. Monumentul este un semn al iertării dușmanilor oferit de Augustus, ceea ce explică înălțarea acestuia pe esplanada militară. Reliefurile din incinta altarului îl celebrează însă, deopotrivă, pe Augustus și pe familia sa. Galeria portretelor familiei și ale apropiaților săi se explică prin preocuparea împăratului de a-și transforma puterea în suveranitate ereditară.

Amestecul de istorie și de mit. Altarul sacrificial este înconjurat de o incintă monumentală decorată cu reliefuri repartizate pe două registre: pe laturile lungi, deasupra unei frize vegetale și zoomorfe, este comemorată procesiunea sacrificială care s-a desfășurat în timpul inaugurării monumentului și care îi aduce în scenă pe împăratul Augustus, pe apropiații săi și pe înalții demnitari de stat. Laturile mai scurte ale altarului oferă reprezentări alegorice ale istoriei mitice a Romei și ale prosperității pe care o garantează pacea adusă de Augustus.

Apoteoza lui Germanicus
Epoca lui Tiberiu (14-37 d.Hr.)
Camee din sardonix cu trei straturi: brun, alb și brun-roșcat, 13 x 18 cm
Biblioteca Națională a Franței, Paris

Una dintre primele scene de apoteoză reprezentate la Roma. Un vultur cu aripile întinse îl înalță în văzduh pe Germanicus, nepotul împăratului Tiberiu. Germanicus este încoronat de Nike, o mică Victorie, care zboară spre el. Iconografia face referire la un episod mitologic (Jupiter deghizat în vultur îl duce pe Ganimede în Olimp); ea simbolizează aici apoteoza personajului, triumful și divinizarea sa. Arta gliptică se dezvoltă mai ales la începutul epocii principatului, pentru afirmarea și legitimarea puterilor imperiale.





Sacrificiul lui Enea
Detaliu din *Ara Pacis*

O filiație mitică. Enea este un troian, fiu al lui Venus și al lui Anchise. Pe acest relief, el este reprezentat sacrificând o scroafă albă zeiței Iunona. Gestul anunță sfârșitul peregrinărilor lui, stabilirea sa pe pământul italic și viitoarea creare a Romei de către descendenții săi, Romulus și Remus. Prin intermediul tatălui său adoptiv, Iulius Cezar, împăratul Augustus își afirmă filiația din Enea și, implicit, legitimitatea puterii pe care o deține.

Spirala ascendentă a gloriei. Ideea de a scrie o narațiune în imagini, în jurul unei coloane, face din acest monument un model artistic și un exemplu de propagandă politică. Columna avea ca primă funcție înălțarea împăratului Traian deasupra oamenilor, într-un parcurs triumfal, care-l conducea pe privitorul-vizitator de la piața forumului la bazilică și la templul împăratului divinizat. Columna era înconjurată de două biblioteci care adăposteau documentele celor două limbi oficiale ale imperiului: latina și greaca. Baza columnei cuprindea o sală sepulcrală destinată perfectei conservări a cenușii împăratului.

Povestea de pe columnă. În jurul fusului columnei se înfășoară o narațiune în imagini a celor două campanii militare conduse de împăratul Traian împotriva dacilor, în anii 101-102 și în 105-107. Ele sunt separate una de cealaltă prin reprezentarea Victoriei scriind pe un scut. Lecturii orizontale a celor 23 de spirale și mai mult de 2 500 de figuri, concepute mai întâi liniar, urmând sensul spiralei de jos în sus, i-a succedat apoi o lectură pe înălțime, căutând punerea, în ax vertical, a unor imagini simbolice între scene, potrivit poziției privitorului aflat la baza columnei.

Columna lui Traian
110-113 d.Hr.
Marmură, înălțime 3 980 cm
Forumul lui Traian, Roma





Imagini ale religiei romane

Ritualuri publice și private



Cea mai veche comemorare a unui sacrificiu public. Cea mai mare parte a reliefului este consacrată reprezentării unui *souvetaurilia*, sacrificiul unui vier (*sus* în latină), al unui berbec *(ovis)* și al unui taur *(taurus)* în onoarea zeului Marte. Partea stângă a reliefului explică împrejurările sacrificiului: recensământul cetățenilor romani, efectuat la fiecare cinci ani, pe Câmpul lui Marte. Sacrificatorul este pe punctul de a efectua o *immolatio*, operație care constă în a vărsa vin pe capul victimelor și în a împrăștia făină sărată, *mola salsa*, pe spinarea animalelor. Sacrificatorul îl are pandant pe zeul Marte, îmbrăcat în ținută de comandant suprem. Cu toate acestea, reprezentarea divinităților pe reliefuri sacrificiale este destul de rară.

Scenă de recensământ și un souvetaurilia oferit lui Marte
Scopas Minor (?)
cca 105 î.Hr.
Cnaeius Domitius Ahenobarbus, la bază
Câmpul lui Marte, Roma
Marmură, lungime 205 cm
Muzeul Luvru, Paris

Arhitectura religioasă nu este singurul loc unde sunt prezenți zeii și religia romană. Numeroase monumente publice și private sunt împodobite cu imagini (sculpturi, reliefuri, picturi) ale unor rituri religioase.

Reliefurile constituie modul de expresie, prin excelență, a riturilor religioase. Omniprezentă este reprezentarea sacrificiului, care constituie un act ritual, punând în prim-plan pietatea sacrificatorului în fața divinității. Se afirmă, astfel, existența unor practici culturale comunitare care se transmit din generație în generație. Imaginea fixează, deopotrivă, statutul social al celor reprezentați; sacrificatorul își ridică o pulpană a togii deasupra capului, așa cum o cere ritul roman, stabilit, după mitologie, de Enea; sunt chemați muzicanți, având rolul de a acoperi orice zgomot potrivnic; cetățenii romani poartă togă; sclavii sunt singurii care pot să se ocupe de animale; ei pot fi recunoscuți după seminuditatea lor, după *limus* (bucată de pânză care le înfășoară coapsele) și pentru că poartă instrumentele care aduc moartea: ciocanul sau toporul, paloșul, talerul și ciutura. Actorul principal este deci cetățeanul roman, care oferă acest sacrificiu fie în numele comunității civice, dacă este vorba despre un rit public, fie în numele său și al familiei sale, în cadrul unui ritual privat. Imaginea servește astfel la propaganda personală a cetățeanului și anunță totodată veleitățile sau pretențiile politice ale acestuia.

Exprimarea credințelor

Divinitățile romane publice și private sunt organizate în panteonuri, a căror alegere depinde de cetățile și de indivizii care le onorează. Anumite divinități aparțin aproape în totalitate religiei casnice, cum ar fi Larii, zei protectori ai pământului și locuinței, sau *genius*, spirit divin al stăpânului casei, și Penații, divinități ale căminului. În fiecare *domus* (casă), un spațiu numit „larariu" este consacrat Larilor și acelui *genius* al lui *pater familias* (șeful familiei): Larii sunt întotdeauna doi bărbați tineri, aflați în poziție de dans; cât despre

Divinitățile căminului. În centru, un cetățean roman poartă *toga praetexta*, togă albă bordată cu purpură. El ține în mâna dreaptă o pateră (vas folosit la libații), iar în cealaltă o cutie cu tămâie. Este de fapt reprezentarea protectorului stăpânului casei, *genius*, esență divină, prezentă în orice cetățean. De o parte și de alta, două figuri îmbrăcate cu tunici scurte schițează un pas de dans, fluturând în aer ritonul, un corn de băut. Aceștia sunt Larii, zei ai locului. Dedesubt, un șarpe enorm se pregătește să devoreze ofrandele puse pe un altar. Șarpele este o a doua formă sub care se manifestă un *genius*, care era onorat în ziua aniversării stăpânului casei. Larii se bucurau de un cult regulat din partea întregii familii și a sclavilor și participau la toate banchetele.

Frescă de pe larariu (Altar al zeilor protectori ai casei)
cca 65 d.Hr.
Micul atrium al Casei Vetti, Pompei



nius, el este reprezentat ca un cetățean roman, egătit pentru sacrificiu, după obiceiul roman, cu lul pe cap. Romanii dialoghează în mod frecvent cu vinitățile: acestea le trimit semne, iar ei le citesc cu utorul augurilor și haruspiciilor. La rândul lor, își



xprimă pietatea la date fixe sau ocazional, atunci nd anumite urgențe cer în mod imperios *ex-voto*-uri.

xpresia eclectismului

eptat, pe măsura cuceririlor, divinități străine intră panteonul roman. Romanii disting totuși, în cadrul eligiei lor, riturile romane propriu-zise de cele grecești orientale: cultul lui Isis și al lui Mithra. Astfel, sacriciul mithriacic se dezvăluie direct, prin reprezentarea ivinității în diverse ipostaze. Înarmat cu un paloș, cesta își folosește forța pentru a tăia beregata urului; alte imagini îl prezintă pe Mithra prezidând anchetul sacrificial, moment care nu este practic iciodată reprezentat în religia romană „clasică".



Un sacrificiu oriental. Mithra este o divinitate de origine persană. Cultul său este introdus la Roma de militari. Mithra poate fi recunoscut după hainele sale orientale (tunică, pantaloni, haină și bonetă frigiană). Ca și divinitatea greacă a victoriei, Nike, acesta este reprezentat supunând un taur și împlinind el însuși sacrificiul. Astfel, ajutat de un câine, Mithra purifică pământul sub privirea Soarelui și a Lunii. Cultul mithriacic este privilegiul unor inițiați, săvârșindu-se departe de privirile celorlalți, în încăperi subterane în formă de *triclinium* sub un „cer cosmologic"; adepții săi au grade diferite, botezate cu nume de animale.

MITHRA. GRUP STATUAR
SEC. AL III-LEA D.HR.
MARMURĂ, 67 X 73 CM
MUZEUL NAȚIONAL ARHEOLOGIC, PALERMO

Un sacrificiu după un cutremur de pământ. În partea stângă a reliefului se află monumente publice ale forumului din Pompei, care au avut de suferit de pe urma cutremurului de pământ din anul 62 d.Hr.: un arc onorific, templul lui Jupiter Capitolinul, precedat de un altar și încadrat de două statui ecvestre. Partea dreaptă a reliefului evocă un sacrificiu: un altar, o victimă, un sacrificator și instrumentele de sacrificiu. Comanditarul operei este un bancher căruia i se datorează numeroase restaurări de monumente publice, deteriorate de cutremurul de pământ. Acesta ar fi putut deci să-și plătească un relief de o excelentă factură. Execuția stângace a celui reprezentat aici ar sugera însă funcția lui de *ex-voto* și realizarea lui de un membru al casei.

CASA LUI L. CAECILIUS IUCUNDUS: RELIEF DE PE ALTARUL LARILOR
DUPĂ 62 D.HR.
MARMURĂ
ANTIQUARIUM, POMPEI



Arta de stat și arta privată

Imagine și discurs politic

La Roma, arta se află înainte de orice în serviciul divinităților și al statului. Luxul este potrivnic obiceiurilor republicii. Arta privată urmează, mai mult sau mai puțin, evoluția artei publice.

„Statuile au devenit ornamentul piețelor publice din toate municipiile; s-a trecut la perpetuarea memoriei marilor oameni și la sculptarea faptelor lor pe soclul statuilor pentru ca posteritatea să le poată citi acolo și pentru ca mormintele lor să nu mai fie singurele vestigii care să-i facă cunoscuți. Mai târziu, casele particulare au devenit tot atâtea piețe publice și omagiul protejaților a luat forma acestui omagiu al patronilor lor, în incinta unui atrium" (Pliniu cel Bătrân, *Istoria naturală*, 34, 17, secolul I d.Hr.).
Pentru Pliniu cel Bătrân, arta statuarei private, care poate fi lărgită la reliefuri, reflectă evoluția celei din piețele publice. Portretele private urmează îndeaproape moda lansată de împărați și împărătese: o dovedesc tocmai pieptănăturile și realismul mai mult sau mai puțin exacerbat al chipurilor. Reprezentarea împăraților ca divinități (sau juxtapunerea portretului lor pe corpurile unor statui derivate din modele grecești) este imitată de particulari la mijlocul secolului al II-lea d.Hr. Astfel, trei grupuri statuare aproape identice reprezintă niște cetățeni romani în chip de Marte și Venus: primul, găsit în necropola de la Ostia, se păstrează la Muzeul Capitoliului; al doilea se află la Muzeul Național al Termelor de la Roma și un al treilea, la Muzeul Luvru. Ele provin, cu siguranță, din același atelier.

O artă eclectică și codificată?

Când nu împrumută din mitologia greacă, arta funerară prezintă diversitatea activităților cotidiene ale cetățenilor romani: unii cu meseria, alții cu distracțiile. Aceste reliefuri se concentrează asupra vieții, dar și asupra morții, în viitor, a celui care le comandă. Stângăcia lor le clasează, în general, în categoria artei private, înrudită, în funcție de epocile și de locurile de proveniență, cu arta plebeiană sau provincială. Totuși, aceste reliefuri pot înfățișa anumite ceremonii publice, precum jocurile de circ, care au o conotație politică puternică. Eclectismul și codificarea sunt deci cele două reguli care conduc arta romană. Politica și arta interferează, ca și domeniile public și privat. Această interpretare este vizibilă în mod special pe monedele din secolul al II-lea î.Hr., piese care fac dovada puterii unei familii care poate bate monedă, a convingerilor sale politice și a preferințelor estetice. În acest domeniu se mai conturează încă două curente: unul influențat de numismatica greacă, celălalt identificându-se cu romanitatea.

O scenă de vot la Roma. În adunările romane, votul se exprimă în mod public și oral până în momentul în care trei legi, din anii 139, 137 și 131 î.Hr., impun votul secret în caz de alegeri, jurisdicție și, respectiv, legislație. Dinarul din această imagine prezintă desfășurarea votului: votantul pășește pe o pasarelă pentru a primi buletinele de vot, în timp ce un altul le depune pe ale sale *(tabella)* în urnă. Prin îngustimea sa, pasarela face oficiul de cabină de vot. Pe partea cealaltă a monedei este reprezentată figura alegorică a Romei.

Un curent estetic roman. Prin economia detaliilor, a proporțiilor personajelor și a modului de tratare a spațiului, dinarul lui Publius Licinius Nerva se încadrează artei private romane. O astfel de reprezentare (scenă de vot cu buletin secret) nu putea fi ilustrată decât de o familie plebeiană: într-adevăr, votul secret micșora numărul sprijinitorilor „patronilor", acei senatori care își controlau extrem de bine clientela.

Dinar al lui Publius Licinius Nerva
112 î.Hr.
Biblioteca Națională a Franței, Paris



Cuplu deghizat în Marte și Venus
Cca 150-160 d.Hr.
Marmură, înălțime 180 cm
Muzeul Luvru, Paris

Romani deghizați în divinități. Chipuri de necunoscuți și corpul statuilor unor zei bine identificați. Marte derivă din statuia unui Ares grec, cunoscut sub numele de „Ares Borghese": el este reprezentat dezbrăcat, poartă cască și o centură cu spadă. Atitudinea lui Venus corespunde cu cea a Afroditei „de Capua", dar ea este îmbrăcată cu haine romane, *stola* și *palla*. Portretul bărbatului s-ar apropia de cele existente în epoca lui Hadrian și Antonin Piosul, de domnia acestuia din urmă legându-se cu siguranță imaginea femeii.





Relief funerar din zona Amiternum (Italia Centrală)
Secolul I î.Hr.
Detaliu. Calcar
Muzeul Național din Abruzzo, Aquila

O procesiune funerară. Aceasta este unica reprezentare a unei procesiuni funerare romane care ne-a parvenit, în timp ce sursele scrise furnizează o mulțime de detalii. Defunctul este purtat pe patul funebru de opt persoane. El adoptă atitudinea participantului la banchet de pe capacele sarcofagelor sau a urnelor etrusce. Casca așezată deasupra capului său și a perdelei înstelate indică faptul că a fost militar. De o parte și de alta, femeile joacă rolul de bocitoare: la dreapta, probabil cele profesioniste, la stânga, rudele. Precedând cortegiul, ceea ce nu se vede în acest detaliu, apar muzicanții cântând din dublu flaut *(tibia)*, din *tuba* și din *corna* (un fel de corn).

Relief funerar
Începutul sec. al II-lea d.Hr.
Marmură, înălțime 54 x 100 cm
Muzeul Gregoriano Profano, Roma

Importanța socială a circului. Această placă funerară sintetizează o cursă care se desfășoară probabil la Circus Maximus, cel mai mare circ din Roma. Conducătorul de car este reprezentat de două ori: conducând cvadriga și primind ramura de palmier a victoriei. Spațiul circului este el însuși materializat de *spina* centrală, coloanele triumfale și zidul de incintă cu stâlpi hermaici.

O reprezentare funerară enigmatică. La stânga, defunctul, recognoscibil prin talia și frontalitatea sa, este un libert. Să fie el însuși conducătorul carului, proprietarul atelajului, un parior norocos sau o persoană cu o funcție în aceste jocuri de circ? Nu se poate trage nici o concluzie. El îi strânge mâna soției sale, gest simbolic al căsătoriei și al înțelegerii. Aceasta decedase, căci i se ridicase o statuie și este așezată foarte sus, pe un piedestal. Perspectiva, ierarhică, adoptă două puncte de vedere diferite, unul din față, altul de deasupra.



Arta celților

O tradiție enigmatică



CAR DIN BRONZ DIN MERIDA
SECOLELE VII-IV Î.HR.
MUZEUL NAȚIONAL DE ANTICHITĂȚI, SAINT GERMAIN EN LAYE

O stilizare a vieții. Începând din secolul al VIII-lea î.Hr., tema războinicului și a carului său este frecvent întâlnită, mai ales în Peninsula Iberică, după cum o atestă numeroasele morminte cu car descoperite, reliefurile stelelor și orfevrăria. Carul din Merida este caracteristic artei iberice prin stilizarea figurii umane, alungirea torsului și scurtimea picioarelor personajului, prin subțirimea corpurilor calului și al câinelui și prin labele lor lungi. Sculptorul a reușit să redea impresia de viață, de urmărire, deși cele trei animale, cu picioarele bine înfipte pe car, indică oprirea. Protagoniștii scenei trebuie bine observați pentru a se evidenția lipsa de realism a acțiunii.

Celții sunt popoare migratoare, unite prin limbă și cultură, care au trăit în Europa, în afara spațiului mediteranean. Arta celtică exprimă o anume identitate și originalitate: obiectele celtice, fie că sunt funcționale sau rituale, se caracterizează prin imaginație și stilizare.

Grecii și romanii îi consideră „barbari" pe toți cei străini de civilizația lor. Celții istorici aparțin celei de a doua Epoci a Fierului (Latène), ocupând, în secolul al VI-lea î.Hr., un teritoriu ce cuprinde o parte a nordului și centrului Europei (în prezent Franța, Belgia, Germania, Elveția, Austria, Ungaria) și o parte a Peninsulei Iberice, înainte de a se instala în Italia de Nord și în Arhipelagul Britanic. Mărturiile scrise sunt rare, ceea ce explică importanța descoperirilor arheologice și artistice în înțelegerea acestei civilizații și a variantelor sale. Au fost găsite numeroase morminte, conținând un material arheologic abundent. Fiind construite din lemn, așezările și sanctuarele celților nu s-au conservat prea bine. Sanctuarele în piatră de pe lângă Marsilia, de la Roquepertuse sau de la Entremont, se datorează, fără îndoială, influenței elenistice. Un mare număr de obiecte au fost scoase la lumină din turbării, mai ales în nordul Europei; este vorba de ofrande votive și despre un ritual specific celtic. În secolul I d.Hr., cultura celtică și cea romană se vor amesteca.

DOUĂ CAPETE ALIPITE, SANCTUARUL DIN ROQUEPERTUSE
ÎNTRE SECOLELE AL V-LEA ȘI AL II-LEA Î.HR.
CALCAR, ÎNĂLȚIME 29 CM
MUZEUL ARHEOLOGIC MEDITERANEAN, MARSILIA

Capete tăiate sau un Ianus celt? Situl Roquepertuse este unul dintre sanctuarele celtice cel mai bine conservate, fiind construit în piatră. A fost distrus de romani la sfârșitul secolului al II-lea î.Hr. Aici au fost găsite numeroase capete, denumite „capete tăiate". În această imagine sunt prezentate două fețe alipite, cu trăsături diferențiate. Reunirea lor în aceeași compoziție sculpturală s-ar explica prin existența unei păsări răpitoare care le ținea în gheare. Din pasăre n-a mai rămas aproape nimic. Sculptura amintește de reprezentarea zeului roman Ianus, a cărui simbolistică este diferită de cea celtică.



O artă abstractă?

Arta celtică se caracterizează prin valoarea sa simbolică și, în același timp, prin funcția sa ornamentală. Semnificația simbolurilor ne scapă însă adeseori. Această artă nu se dorește a fi, în nici un caz, iluzorie. Se inspiră din natură, dar o deformează pentru a ajunge la esența abstractă, în care predomină curbele și spiralele ca în motivul triscelei (sau *triskell*). Rezultate remarcabile au înregistrat în metalurgie și în orfevrărie. Înainte de perioada romană, sculpturile în piatră sunt rare. Figura umană este neglijată, cu excepția feței, care se aseamănă cu o mască. Evocă aceasta un zeu? Un cap tăiat? Documentele de epocă (în special cele scrise de Iulius Cezar) precum și scheletele descoperite (prezentând urme de tranșare și de expunere la căldură) par a confirma ipoteza capetelor tăiate. Importanța feței pentru celți se explică prin multiplicarea ei: astfel, în reprezentările celtice din perioada cuprinsă între secolele al V-lea și I î.Hr., două fețe, respectiv trei fețe, apar frecvent alipite, chiar dacă nu putem găsi încă nici o explicație religioasă sau rituală precisă. În consecință, se cunoaște prea puțin despre religia celtică, divinitățile și riturile sale. Unul dintre rarii zei identificați în nord-estul Galiei, în epoca romană, este Cernunnos. Alți zei fuseseră identificați mai înainte pe vasul lui Gundestrup. Atenția specială acordată de aurari și de sculptori animalelor domestice și sălbatice a indus convingerea că acestea alcătuiau o mitologie complexă. Arta celtică a cunoscut evoluția. Curente specifice, depinzând adesea de așezarea geografică a celților, se nasc din contactul culturilor mediteraneene. Arta iberică este un astfel de exemplu remarcabil.



CERNUNNOS
DETALIU AL UNEI PLĂCI INTERIOARE DE PE VASUL LUI GUNDESTRUP

Stăpânul animalelor. Cernunnos este identificabil prin ramura care îi ornează capul. Ca și prinții celți, el poartă în jurul gâtului un colan, colier metalic rigid, și mai ține încă unul în mâna dreaptă. Mâna stângă strânge un șarpe. Cernunnos este reprezentat așezat în poziția de lucru a croitorilor de altădată, poziție rituală, adoptată și de războinicii celți, așa cum au dovedit-o săpăturile arheologice. În jurul lui, mișună sau se înfruntă diverse specii de animale stilizate. Cernunnos este atestat de documentele celtice începând din secolul al IV-lea î.Hr. Personajul a putut fi identificat datorită monumentului Nauților (Muzeul Cluny, Paris), pe care îi este înscris numele.

VASUL LUI GUNDESTRUP
SECOLUL I Î.HR.
ARGINT AURIT, DIAMETRU 69 CM
MUZEUL NAȚIONAL, COPENHAGA

Un vas ritual. Acest vas a fost probabil realizat în sud-estul Europei, în Tracia, chiar dacă scenele prezintă, alternativ, divinități celtice și animale mai mult sau mai puțin fantastice. Decorul este gravat sau obținut după tehnica *repoussé* și a necesitat munca a cel puțin cinci meșteri. Cazanul este constituit din șapte plăci exterioare, din cinci plăci interioare și dintr-un fund rotunjit, piese care au fost îngropate separat într-o turbărie din Jutland (Danemarca).



Arta galo-romană

Sincretismul în artă

Galii sunt celți. După ce Iulius Cezar cucerește Galia, în anul 52 î.Hr., arta galo-romană realizează o fuziune mai mult sau mai puțin deliberată și echilibrată între aporturile celtice și romane, numită de istorici *interpretatio*.

După cucerirea Galiei și divizarea sa administrativă în provincii, romanii încurajează cu abilitate elitele galice să le copieze modelul urbanistic și modul de viață. Unor așa-numite *oppida* (locuri fortificate) le succed cetățile. Utilizarea tehnicilor romane de construcție în piatră, pentru edificiile publice sau de prestigiu, se generalizează și înlocuiește treptat lemnul. Arta celtică fuzionează rapid cu cea romană, dând naștere, în paralel, unei arte galice după moda romană și unei arte romane interpretate în manieră galică. Se dezvoltă statuara. Colanul celtic ornează gâtul noilor romani. Reprezentările antropomorfe ale divinităților sunt mai frecvente, dar proporțiile și unele din atributele lor le desemnează ca fiind zei galo-romani. Scenele vieții cotidiene, reprezentate cu o anumită stângăcie, arată că țelul artiștilor nu constă în a da o imagine de *trompe l'œil* a naturii. Arta galo-romană își are obârșia într-o veritabilă sinteză artistică a civilizațiilor romană și galică.

O *interpretatio* religioasă?

Panteonul galic este cunoscut din clasificarea făcută de Cezar celor cinci divinități principale, pe care le desemnează sub nume latine, în timp ce Lucain menționează trei zei, sub numele lor galice: Teutates, Taranis și Esus. Ne-au parvenit puține inscripții galice. Sursele documentare ne sunt furnizate îndeosebi de reprezentări datând din epoca galo-romană, care îmbină caracteristicile galice cu „imaginile" zeilor romani cărora le sunt asimilate. Astfel, Taranis poartă fulgerul lui Jupiter. Sucellus, menționat, se pare, sub numele de Dis Pater de Cezar, se apropie prin iconografia sa de romanul Silvanus (Silvan). Panteonul roman pare deci a fi fost parțial reluat, dar juxtapus, respectiv suprapus, divinităților locale, în paralel cu religia imperială.



RĂZBOINIC GAL
SFÂRȘITUL SECOLULUI I Î.HR.
VACHÈRES
ÎNĂLȚIME 160 CM
MUZEUL CALVET, AVIGNON

Portul colanului, o moștenire galică. Această sculptură provine dintr-o producție locală, reunind aspecte romane și celtice. Părul scurt, tunica cu zale, mantia și scutul identifică personajul drept un soldat roman. Însă colierul din jurul gâtului, desemnat sub numele de colan, relevă aspectul celtic. Numeroase colane, datate între secolele al VI-lea î.Hr. și al II-lea d.Hr., au fost identificate la portretele celtice. Colanele sunt purtate mai frecvent de bărbați decât de femei. Aceste piese arătau probabil apartenența la o clasă socială superioară.



STATUETĂ REPREZENTÂNDU-L PE TARANIS
SECOLUL I D.HR.
LE CHATELET
ÎN APROPIERE DE SAINT-DIZER
BRONZ TURNAT, ÎNĂLȚIME 10 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ANTICHITĂȚI,
SAINT GERMAIN EN LAYE

Jupiter al galilor. Taranis, reprezentat nud, are părul lung și barbă și poartă cele trei atribute: o roată cu șase spițe, în mâna stângă, un fulger în mâna dreaptă, iar pe umărul drept, un cerc de care sunt agățate obiecte în formă de „S". Roata este un simbol foarte frecvent în Galia: aceasta apare reprezentată singură, ca amuletă, sau pe monede; roata poate fi atributul celest al lui Taranis-Jupiter sau al Junonei. Fulgerul asimilează zeul galic cu divinitatea majoră a panteonului roman: Jupiter. Totuși, Taranis se află pe locul al patrulea în ierarhizarea divinităților galice făcută de Cezar.



STATUETĂ REPREZENTÂNDU-L PE SUCELLUS
SECOLUL AL II-LEA D.HR.
BRONZ, AUR ȘI PIATRĂ, ÎNĂLȚIME 11,4 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ANTICHITĂȚI,
SAINT GERMAIN EN LAYE

Zeul cu ciocanul. Sucellus este o divinitate cunoscută îndeosebi în Galia. Ceva mai mult de două sute de documente iconografice îl prezintă singur sau însoțit de preoteasa sa, Nantosuelta. El are aproape întotdeauna un ciocan de lemn cu două capete, într-o mână, și o *olla* (oală), uneori înlocuită cu o seceră, în cealaltă. După opinia lui Cezar, Sucellus ar fi „tatăl națiunii celte". Iconografia sa, ca și sursele epigrafice îl asimilează zeului roman Silvan, al *limes*-urilor și al vegetației, mai ales al pădurilor.



Reversul monedei (strater) galice a parizilor
Secolul al II-lea sau I î.Hr.
Biblioteca Națională a Franței, Paris

O figură tipică a artei celtice. Reversul monedelor celtice este decorat în special cu animale ce evocă războiul sau vânătoarea. Calul este prin definiție un simbol social, fiind apanajul elitei. Reprezentarea sa pe monede se pretează deci bine. Stilizarea extremă a calului este tipică tendințelor către abstracțiune ale meșterilor celți; plasa triunghiulară de deasupra calului din această imagine accentuează aspectul ornamental al monedei.



Negustorul de vin
Secolele II-III d.Hr.
(Detaliu) fragment dintr-un monument funerar
Til Chatel,
Muzeul Arheologic, Dijon

Evocarea vieții cotidiene. Ca și la Roma, numeroase monumente funerare imortalizează scene ale vieții cotidiene, în special schimburi comerciale. Acestea arată importanța corporațiilor de negustori în cele trei Galii. În imaginea alăturată, un negustor aflat în prăvălia sa umple cana de vin *(oinokhoe)*, pe care o ține clientul, printr-un fel de pâlnie care trece prin tejghea. Un mic recipient așezat pe jos adună picăturile care cad. Pe întreg relieful, această secvență este asemenea reprezentării unei prăvălii de cărnățar. Perspectiva sumară este tipică artei „provinciale", având propria interpretare a artei romane.

„Poporul gal este foarte religios. [...] Zeul pe care ei îl onorează cel mai mult este Mercur: statuile sale sunt cele mai numeroase, galii considerându-l inventatorul tuturor artelor. Mercur este, pentru ei, zeul care arată calea de urmat, cel care îl îndrumă pe călător și, prin priceperea lui, îl învață să câștige bani și să se ocupe de comerț. După Mercur, galii îi venerează pe Apollo, Marte, Jupiter și Minerva. Despre ei, galii au aproape aceeași percepție ca și celelalte popoare: Apollo vindecă bolile, Minerva îi învață principiile muncilor manuale, Jupiter este stăpânul zeilor, Marte îi conduce în războaie. [...] Toți galii pretind că provin din Dis Pater: aceasta este, spun ei, o tradiție a druizilor..."

Iulius Cezar, Comentarii de Bello Gallico, *VI, XVI-XVII-XVIII, traducere după L.A. Constans, Paris, Belles-Lettres, 1972*

Evul Mediu Timpuriu





Evul Mediu Timpuriu

Constituirea Apusului creștin



Iustinian și Curtea sa
Secolul al VI-lea
Mozaic
Biserica San Vitale, Ravenna

În secolul al III-lea, Imperiul Roman a trebuit să depășească o criză economică, dar și una politică declanșată de înfrângerile militare în Orient și de primele năvăliri barbare în Occident. Pe de altă parte, atracția pentru cultele orientale și convertirile la creștinism îngrijorează elitele care văd în aceste manifestări un fel de dezagregare socială și de subversiune politică. Preocupat de creșterea eficacității instituțiilor, împăratul Dioclețian (284-305) reformează administrația, descentralizează puterea introducând tetrarhia (imperiul este divizat în două părți conduse fiecare de un împărat și un asociat care trebuie să-i succeadă) și practică o politică religioasă coercitivă împotriva tuturor celor care se sustrăgeau cultului imperial.

Triumful creștinismului

Împăratul Constantin (306-337), sensibil la evoluția mentalităților, proclamă în anul 313 libertatea cultelor, utilizând creștinismul, de acum înainte dominant, ca factor de coeziune a imperiului; el încearcă apoi să-l controleze și convoacă conciliul de la Niceea pentru a elimina neînțelegerile doctrinare. În anul 330, Constantin alege Bizanțul ca nouă capitală imperială și începe să construiască aici numeroase biserici, pe lângă palate și hipodrom, ca la Roma și la Ierusalim. Comunitățile creștine, adesea constrânse până atunci să-și disimuleze cultul, ridică biserici și baptisterii. Părinții Bisericii, Ieronim, Ambrozie și Augustin, stabilesc dogma. Tentativa lui Iulian (360-363) de a restabili practicile religioase tradiționale rămâne fără urmare. Împăratul Teodosie (379-395) face din creștinism religia oficială și interzice cultele păgâne. La moartea sa, divizarea administrativă a imperiului între cei doi fii accelerează evoluția divergentă între un Orient prosper, foarte urbanizat, elenizat, creștinizat, și un Occident mai rural, inegal latinizat și evanghelizat, pe care fluxul populațiilor migratoare îl barbarizează.

Pagina precedentă
Arhanghelul Mihail
Secolele IX-X
Miniatură bizantină
Biblioteca Vaticanului

Invazii barbare și divizare politică

Pătrunderea popoarelor germanice, care căutau în imperiu o protecție împotriva silniciilor hunilor, a fost la început pașnică; pentru a compensa deficitul demografic și a recruta soldați, Roma a acordat statutul de popoare federale multor străini. Dar, la începutul secolului al V-lea, frontierele dispar de la Rin la Dunăre. Goții, respinși din provinciile balcanice, se îndreaptă către Occident, unde vandali, suevi, germanici, angli, franci, alemani, burgunzi își împart deja prin luptă dominația provinciilor imperiale. O coaliție a galo-romanilor cu germanicii reușește să-l respingă pe Attila. În anul 476, înlăturarea ultimului împărat de către ostrogotul Odoacru pune capăt legendei despre unitatea lumii romane. Diverse regate având Curți fluctuante își împart Occidentul. La începutul secolului al VI-lea, preocupat de reconstituirea universalității imperiului, împăratul Iustinian recucerește bazinul mediteranean și își instalează capitala la Ravenna. Ruinătoare și efemeră, această tentativă va asigura, datorită prezenței Bizanțului, timp de mai multe secole, pe coastele dalmate și în sudul Italiei menținerea schimburilor comerciale și culturale.

Înflorirea artei creștine

Noi invazii și vise de restaurație imperială

În secolul al VIII-lea, musulmanii ocupă Africa de Nord vandală și Iberia vizigotă; ei amenință provincia Aquitania. Dinastia merovingiană, prima care s-a convertit și care a reușit să-și impună autoritatea asupra unui vast teritoriu, este amenințată, iar luptele succesorale o fragilizează. Papalitatea preferă atunci să confirme puterea unui uzurpator, Pepin, fiul lui Carol Martel, care a oprit expansiunea sarazinilor și a restabilit ordinea. Succesorul său, Carol cel Mare (Charlemagne), își întinde dominația asupra teritoriilor saxone. Papa, care îi cere ajutor împotriva longobarzilor din Italia de Nord, îl unge apoi împărat, la Roma, în anul 800, încercând să-și afirme astfel supremația asupra patriarhului de Bizanț. În noua capitală, Aix-la-Chapelle, Carol cel Mare ordonă construirea unei capele palatine, inspirată de Bizanț și de Ravenna, căutând să restabilească fastul antic. Însă Imperiul Carolingian nu rezistă prea mult. La mai puțin de o jumătate de secol de la fondarea sa, acesta este divizat în regate rivale. Politica de stăpânire a teritoriului, bazată pe jurăminte de fidelitate, care îi legau, în schimbul dreptului la beneficiile non-ereditare, pe marii vasali de împărat, a dus la fărâmițarea puterii. Suveranii din secolul al IX-lea, aleși de marii seniori, nu mai exercită decât o suzeranitate teoretică: o aristocrație războinică de mari proprietari își administrează autonom feudele, în timp ce incursiunile vikingilor, sarazinilor și ungurilor provoacă distrugeri și inspiră teamă. Nobilii locali își construiesc primele castele, iar orașele și mânăstirile sunt apărate de ziduri fortificate. Eforturile reunite de apărare împotriva jafurilor mobilizează toate averile disponibile, interzicând investițiile artistice. Schimburile sunt întrerupte; doar între Veneția și Bizanț mai există câteva legături comerciale. În secolul al X-lea, ducele de Saxa este ales rege al Germaniei; fiul său Otto, cunoscut pentru victoriile asupra slavilor și ungurilor după ce și-a impus autoritatea în Italia și și-a asigurat protecția papei, restaurează Imperiul Roman în anul 962 (Sfântul Imperiu Roman de Națiune Germană). Aranjând căsătoria moștenitorului său cu fiica împăratului bizantin, el speră să refacă imperiul universal. Pe plan artistic, arta ottoniană încearcă restaurarea stilului carolingian.

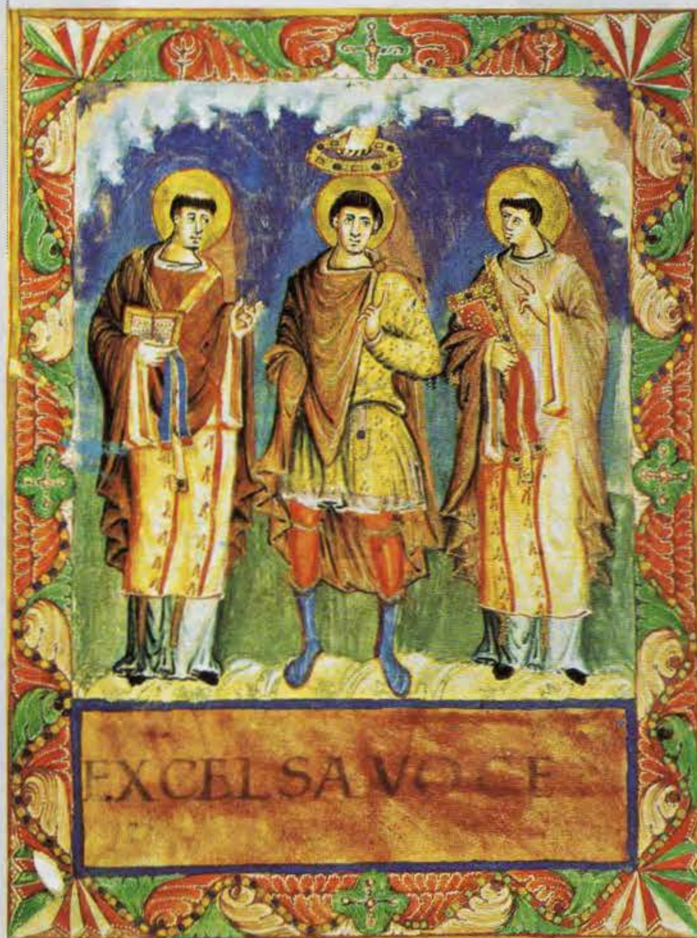
Rolul Bisericii în timpul invaziilor

Aproape absentă din campaniile care au prea puțină legătură cu creștinismul, Biserica rămâne, cu toate acestea, în orașe, singura structură administrativă. Elitele romane, excluse de cuceritori din funcțiile militare și administrative, se întorc către carierele ecleziastice. Negociatori competenți întru convertirea invadatorilor, încearcă să impună idealul moral al Evangheliei împotriva sălbăticiei moravurilor și duc o luptă înverșunată împotriva păgânismului rural, creând parohii și mânăstiri, majoritatea aparținând Ordinului Sfântului Benedict. Unele dintre acestea, fondate de misionari irlandezi, sunt adeptele ascetismului celtic. Deveniți veritabili conducători ai cetăților, episcopii refac construcțiile ruinate, construiesc bazilici, baptisterii sau ospicii. Arhitectura se inspiră din construcțiile civile romane; statuara, prea legată de cultele păgâne, este interzisă. Înființarea unor școli episcopale sau monastice permite salvarea culturii clasice și a latinei. Cărțile cu legături de aur și de fildeș sculptat sunt, împreună cu alte câteva prețioase relicvarii și potire, singurele piese artistice. Într-o societate analfabetă, în care populația se exprimă în dialecte amestecate, cultura latină, clericalizată, sărăcește la rândul său, conservând, în curând, numai ceea ce este util pentru înțelegerea Scripturilor sau cunoașterea dreptului. Stăpânirea limbii grecești dispare.

Prinții și Biserica

Suveranii barbari convertiți susțin campaniile de evanghelizare care le afirmă autoritatea pe teritorii noi și se înconjoară de clerici cărora le încredințează administrația acestora. Puterile laice și religioase sunt parțial suprapuse, regii considerând proprietățile ecleziastice ca pe niște feude. Totodată, Carol cel Mare, sfătuit de Curtea lui de preoți și de învățați, încurajează crearea de școli și de *scriptoria* în marile mânăstiri și impune reforma „minusculei carolingiene", un scris rotunjit, ușor de citit. O adevărată reînnoire culturală începe mai ales în vestul regatului franc, sursă de inspirație pentru împărații ottonieni în secolul al X-lea. În anul 909, întemeierea Ordinului de Cluny, care se vrea independent de puterea regală sau episcopală, exprimă o recrudescență a spiritualității.

Carol cel Mare încoronat de o mână venită din cer
Secolul al IX-lea
Fragment de sacramentar
Biblioteca Națională a Franței, Paris



Evul Mediu Timpuri

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
293	• Principiul guvernării tetrarhice instaurat de Diocleţian (284-304): tetrarhia • *Tetrarhii* (grup din porfir de Siria, din secolul al IV-lea, Bazilica San Marco, Veneţia) → • Dezvoltarea monahismului în Egipt şi în Orientul Apropiat	• Picturi creştine din Dura-Europos • Iconografia catacombelor
313	• Edictul de la Milano: Constantin (306-337) recunoaşte libertatea cultelor	• Construirea unor bazilici creştine: San Giovanni di Laterano (Roma)
325	• Conciliul de la Niceea: condamnarea arianismului, care neagă divinitatea lui Hristos	
330	• Bizanţ, rebotezat Constantinopol, noua capitală a imperiului	
cca 350	• Începutul invaziilor germanice sub presiunea hunilor	
361	• Martin de Tours întemeiază prima mânăstire din Galia	
391	• Teodosie (379-395) face din creştinism religia oficială a imperiului şi interzice păgânismul	• Mozaicul de la Santa Prudenziana (Roma, sfârşitul sec. al IV-lea) →
390-405	• Sfântul Ieronim traduce Biblia în latină *(Vulgata)*	
395	• Divizarea Imperiului Roman în cel de Răsărit şi cel de Apus (Orient şi Occident)	
410	• Alaric, regele vizigoţilor, devastează Roma	
432	• Sfântul Patrick evanghelizează Irlanda	• Roma, Santa Maria Maggiore şi Santa Sabina
476	• Înlăturarea ultimului împărat al Imperiului Roman de Apus de către Odoacru, regele ostrogot, şi divizarea imperiului în mai multe regate barbare	• Fibulă ostrogotă în formă de vultur (Muzeul Arheologic, Madrid) →
481-511	• Clovis, regele francilor, cucereşte Galia şi se converteşte la creştinism	
493-526	• Domnia lui Teodoric în Italia	• Numeroase construcţii la Ravenna, capitala regatului ostrogot
527-565	• Iustinian, în Imperiul Roman de Răsărit, porneşte recucerirea Occidentului: *Triumful lui Iustinian asupra barbarilor* (fildeşul Barberini, Muzeul Luvru) →	• Constantinopol, construirea Catedralei Sfânta Sofia • Ravenna, Bazilica San Vitale
535	• Sf. Benedict fondează Ordinul Benedictin	
563	• Sf. Columban, călugăr irlandez, întemeiază mânăstirea lui Iona în Scoţia	• Ultimele picturi din catacombele romane
568	• Invazia lombardă în Italia	

Înflorirea artei creștine

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
590-604	• Pontificatul lui Grigore cel Mare	
590-612	• Sf. Columban, călugăr irlandez, întemeiază mânăstiri în Burgundia, Bavaria, Elveția și Italia	
632	• Moartea lui Mahomed; începutul cuceririlor arabo-musulmane	
653-672	• Domnia lui Recceswinthus, rege vizigot din Spania	• Coroana votivă a regelui Recceswinthus (Muzeul Arheologic, Madrid) →
711	• Cucerirea arabă a Spaniei	• Cartea lui Durrow
732	• Carol Martel oprește înaintarea arabă la Poitiers	
726-843	• La Bizanț, mișcarea iconoclastă	
744-749		• Altarul ducelui Ratchis, Cividale (Lombardia)
cca 776	• Beatus, un călugăr din Liebana, scrie un *Comentariu despre Apocalipsă* care va face obiectul a numeroase copii anluminate	
785		• Marea Moschee de la Cordoba
800	• Carol cel Mare, încoronat la Roma împărat al Occidentului: statuetă ecvestră din bronz a împăratului (secolul al IX-lea, Muzeul Condé, Chantilly) →	• Renașterea carolingiană • Capela din Germigny des Prés • Cartea lui Kells
843	• Tratatul de la Verdun: împărțirea Imperiului Carolingian • Invazii vikinge, ungare, sarazine	• Asaltul vikingilor, miniatură engleză (secolul al XI-lea) →
cca 850		• Psaltirea de la Utrecht • Biblia lui Carol cel Pleșuv
909	• Întemeierea Ordinului de Cluny	
962	• După victoria sa asupra maghiarilor (955), încoronarea lui Otto I la Roma și nașterea Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană	• Renașterea ottoniană
972	• Căsătoria viitorului Otto al II-lea cu Theofana, prințesă bizantină • Evangheliarul lui Otto II (973-983): împăratul primește omagiul popoarelor →	
987	• Urcarea pe tron a lui Hugo Capet în Franța. Începutul dinastiei capețiene	• Prima artă romanică în Catalonia: San Miguel de Cuxa →
997		• Piatra de temelie de la Saint Martin de Tours

Arta paleocreștină

De la păgânism la creștinism

Cultul creștin, celebrat inițial în interioare private, în case, se răspândește, începând cu secolul al IV-lea, nu în contextul funerar al catacombelor, ci în spațiul unor bazilici monumentale.

Perioada paleocreștină, care se întinde din secolul I până la sfârșitul secolului al V-lea, poate fi împărțită în două etape principale, înainte și după anul 313, dată la care cultul creștin este recunoscut de împăratul Constantin și devine religie de stat, sub domnia lui Teodosie (mort în anul 395).

O religie semiclandestină

Creștinismul primitiv este foarte puțin cunoscut în primele două secole după Hristos. Nici o arhitectură specifică nu îi este asociată; cultul se practică în case particulare și doar de clasele cele mai modeste ale societății, ceea ce exclude orice construcție de prestigiu. Pentru majoritatea romanilor, creștinismul se confundă cu numeroasele religii inițiatice, de origine orientală, care proliferează la Roma imperială (cultele lui Mithra, Cibele și Attis). În secolul al III-lea, când comunitatea creștină cuprinde îndeosebi clasele de mijloc, nimic nu distinge încă sanctuarele de locuințe, exceptând existența unor încăperi specializate, ca la Doura-Europos (Siria). La mijlocul secolului al III-lea, un prim edict de toleranță permite construirea la Roma a unor *domus ecclesiae* (case-biserici), distruse la începutul secolului al IV-lea, în perioada ultimei mari persecuții.

Întâietatea funerarului

Din cauza lipsei noastre de informație cu privire la primele sanctuare, catacombele au fost considerate, începând din secolul al XIX-lea, locuri secrete de cult ale creștinismului în devenire, decorate cu imagini adresate numai celor inițiați. Această viziune romantică trebuie însă respinsă. Catacombele s-au dezvoltat



Catacombă din Priscille
Secolul al III-lea
Roma, Galeria centrală

Cultul morților. Catacombele din Roma, săpate în tuf, o rocă moale și omogenă, cuprind galerii strâmte și înalte în care există excavații dreptunghiulare, *loculi*, destinate corpurilor defuncților; se închideau, la origine, cu plăci de marmură decorate simbolic și cu inscripții. Aceste galerii sunt folosite, de asemenea, și pentru morminte mai bogate, fiind adevărate mausolee subterane *(cubicula)*, imitând arhitectura reală. În nișe boltite *(arcosolia)* sunt tăiate morminte sau încastrate sarcofage. Aceste spații erau ornamentate cu picturi cu funcție religioasă și funerară sau doar decorativă.



Baptisteriu într-o casă creștină
Prima jumătate a secolului al III-lea
Doura-Europos (Siria)
University Art Gallery, Yale (Connecticut)

Cultul și locuința. Această casă creștină, singura care ne-a parvenit în întregime, prezintă o structură clasică pentru locuința orientală: în jurul unei curți centrale, de formă pătrată, se ordonează trei încăperi: o sală de cult, o a doua cameră (sacristie sau catecumenat?) și un baptisteriu. Acesta din urmă conține vasul de botez sub *arcosolium* și o decorație pictată, care se referă, se pare, la noțiunea de răscumpărare și iertare (a păcatelor) prin botez (teme iconografice cu Adam și Eva, Bunul Păstor și Vizita mironosițelor la mormânt). La etajul superior locuia preotul.



Edictul lui Constantin
Giulio Romano
1520-1525
Frescă
Sala lui Constantin, Vatican

O bazilică constantiniană. Vechea Bazilică San Pietro a fost distrusă în perioada Renașterii pentru a face loc construcției lui Michelangelo și Bramante. Ea este cunoscută din diverse documente și mai ales din fresca lui Giulio Romano, care plasează cu mult timp înainte promulgarea edictului de toleranță (313) în decorul teatral al vechii bazilici, a cărei construcție a început în anul 324. Deși este vorba despre o biserică martirială închinată primului dintre apostoli, structura sa este identică cu cea a Bazilicii San Giovanni di Laterano. Elevația foarte simplă este comună tuturor bazilicilor: coloane, arhitrave, decorație murală și ferestre înalte. O șarpantă aparentă acoperă ansamblul. Un vast atrium, fără îndoială necesar din cauza frecventării intense a sfântului mormânt de către pelerini, separă bazilica de exterior.

numai pe lângă orașele mari care nu aveau spațiu suficient pentru cimitire și al căror subsol permitea săparea de galerii, care porneau adesea din vechi cariere (Roma, Neapole, Siracuza). Unele dintre acestea sunt păgâne și numai iconografia permite identificarea lor. În rest, nu poate fi vorba despre locuri secrete, căci administrația romană controla strict dezvoltarea necropolelor, dispuse de-a lungul căilor de circulație, dincolo de marginile orașului.

De la toleranță la religie de stat

În anul 313, Constantin promulgă un edict care legitimează celebrarea cultului creștin și finanțează construirea primei catedrale din Roma, San Giovanni di Laterano (313-323). Etapa următoare, sub domnia lui Teodosie: creștinismul se impune ca unică religie de stat. Numit „bazilică" încă de la început, datorită asemănării cu bazilicile civile (în special cele judiciare), acest tip arhitectural prezintă de la primele construcții trăsăturile esențiale ale majorității bisericilor ulterioare: o navă centrală cu mai multe nave laterale, pentru a putea primi credincioșii, o absidă semicirculară, în centrul căreia este amplasat altarul, pentru oficierea liturghiei, și, uneori, un transept. Cu unele variante, schema va fi răspândită în întreaga lume creștină: bazilicile funerare San Pietro apoi San Paolofuori le mura, locurile de cult intramuros, Santa Maria Maggiore sau Santa Sabina.



Santa Sabina
Începutul secolului al V-lea
Roma
Imagine-sus: vedere exterioară
Imagine-jos: vedere interioară

Sanctuare de proximitate. Bogată văduvă convertită la creștinism de sclavul său, Sfânta Sabina a îndurat martiriul în secolul al III-lea sau al IV-lea. Relicvele ei au fost readuse la Roma în secolul al V-lea, pe locul unde a fost ridicată Bazilica Santa Sabina. Această biserică parohială oferă privitorului un exterior aparent sărac, lăsând la vedere un material de construcție ieftin, cărămida. Planul său este simplu: o navă centrală cu trei nave laterale, deschizându-se la origini, la est, pe o unică absidă semicirculară. Nici un accent vertical, nici un decor nu atenuează austeritatea exteriorului, ritmat doar de numeroasele ferestre cu deschidere largă. În bazilica paleocreștină, singurul spațiu care contează, cu adevărat, este cel interior unde se adună credincioșii.

Imaginea la primii creștini

De la alegorie la afirmarea dogmei

Imaginea creștină se naște și își atinge maturitatea între secolele al III-lea și al V-lea, trecând în toată această perioadă de la alegorie la afirmare dogmatică.

Cunoscută în esență în context funerar înainte de reconcilierea Bisericii, iconografia paleocreștină apare încă din secolul al IV-lea în bazilicile nou construite. Imaginea alegorică, adesea împrumutată din repertoriul mitologic, cedează progresiv locul unor reprezentări directe ale lui Hristos și ale membrilor unei Curți celeste organizate precum cea a imperiului creștin.

Moarte și mântuire

Necunoscute sau aproape necunoscute în secolele I și al II-lea, cu excepția câtorva simboluri puțin explicite, cum este peștele (al cărui nume grec, *ichthus*, este acronim cu *Jesu Christos Theou Sôter* — Iisus miruitul, fiu al lui Dumnezeu salvatorul), imaginile creștine se înmulțesc în secolul al III-lea. Totodată, prezența lor exclusivă sau preponderentă în locuri funerare (catacombe) ne permite să cunoaștem cu adevărat decorația locurilor de cult; o excepție există totuși: casa creștină din Doura-Europos, a cărei ornamentică, parțial păstrată, susține ideea de mântuire prin botez. Ornamentația mausoleelor subterane, cu o execuție adesea sumară, poate fi clasată în trei categorii principale: reprezentări alegorice ale lui Hristos, ale rugăciunii și imagini ale mântuirii. Hristos apare adesea sub trăsăturile Bunului Păstor (Dumnezeu salvator), mai rar sub înfățișarea lui Orfeu (Dumnezeu îmblânzitor de suflete). Oranta, o femeie reprezentată în picioare, cu brațele deschise, încarnează rugăciunea. Iona ieșind din balenă, Daniel scăpând de lei, cei trei tineri evrei salvați din flăcări sau Suzana cea inocentă în fața bătrânilor simbolizează ideea de mântuire. Totul este făcut pentru a-l asigura pe creștinul viu sau mort de devenirea sa în lumea de dincolo.

O mutație iconografică majoră

După anul 313, reconcilierea Bisericii permite construirea unor bazilici decorate cu mozaicuri în care se observă o adevărată mutație iconografică, cu reprezentări triumfale ale lui Hristos, ca la Biserica Santa Pudenziana din Roma. Hristos apare aici adeseori reprezentat cu barbă, ca un bărbat matur, departe de fragilitatea liniștitoare a Bunului Păstor. Încadrat în mod obișnuit de alfa și omega, care simbolizează eternitatea domniei Sale, El tronează aureolat, uneori între Petru și Pavel, cărora le dă unuia cheile, celuilalt legea; alteori se află în compania unor martiri. Imaginea suveranului celest a fost calcată pe cea a împăratului.



Bunul Păstor
Secolul al III-lea
Catacombă din Priscille, Roma
Bolta unui *cubiculum*

Imaginea lui Hristos Mântuitorul. Medalionul central Îl reprezintă frontal pe Bunul Păstor în picioare, cu oaia rănită pe umeri, conform parabolei din Evanghelie. El se detașează pe varul alb al fondului, flancat de alte două oi și o schiță vegetală. Schema compozițională este caracteristică picturilor din catacombe; orice detaliu de prisos este exclus și tehnica este sumară, ceea ce conta fiind mesajul moralizator.

Speranța în mântuire. Înscrisă într-o nișă semicirculară, scena este caracteristică pentru imaginile legate de ideea de mântuire. Provenind din Vechiul Testament, aceasta nu are nici o funcție narativă, însă ilustrează, fără îndoială, o rugăciune a morților al cărei mesaj este: „Vei fi salvat precum Iona de balenă, Daniel de lei" etc. Numai elementele indispensabile înțelegerii mesajului transmis sunt reprezentate: marea, corabia. De o parte și de cealaltă, două orante, din care nu se mai vede decât mâna uneia, amintesc rolul rugăciunii în mântuire.

Iona și balena
Secolul al III-lea
Catacomba Sfinților Marcel și Petru, Roma
Bolta unui *cubiculum*



O artă imperială

În secolul al V-lea, tradiția iconografică creștină primitivă dăinuie în Italia în mozaicurile de paviment (Catedrala din Aquileea) și evident în spațiul funerar. Totodată, la Mausoleul Galla Placida de la Roma (cca 425), Bunul Păstor figurează tronând, aureolat cu aur și purtând purpura imperială, contrar iconografiei creștine de început. Aici, ca și în baptisteriul vecin, „al Ortodocșilor", ierarhia divină este strict organizată. Dumnezeu împărat domină demnitarii care sunt apostolii, în fruntea cărora stau Petru și Pavel, urmați apoi de sfinții-martiri. Cerul oferă aceeași organizare administrativă ca și Pământul. Un tip de ilustrare narativă a textelor sfinte se dezvoltă de-a lungul pereților, în special a anumitor episoade importante din Vechiul Testament (Roma, Santa Maria Maggiore).



Hristos în slavă și apostolii
Sfârșitul secolului al IV-lea
Santa Pudenziana, Roma
Mozaicul de pe cupolă

Un mesaj organizat. Acest mozaic este caracteristic pentru mutațiile artistice legate de recunoașterea creștinismului, atât în iconografie, cât și prin plasarea privilegiată a operei, deasupra altarului. Apar Hristos în persoană, precum și locurile patimilor Sale (în poziție centrală se află crucea împodobită cu geme, înălțată de Sfânta Elena, pe Golgota). Bogat înveșmântat, Hristos este așezat pe un tron cu geme, fiind înconjurat, cu un nivel mai jos, de apostoli, printre care se remarcă Petru și Pavel, încoronați, după tradiția antică, de două sfinte. Cuvântul Său și apostolii care L-au răspândit sunt cuprinși într-o imagine unitară, ierarhizată strict. Deasupra lui Hristos, figurează principalele sanctuare ale Ierusalimului, iar lateral, pe fundalul unui cer în furtună (atribut divin moștenit din păgânism), se detașează cele patru animale fabuloase înaripate ale Apocalipsei (tetramorful), devenite simbolurile Evangheliilor: îngerul (Matei), leul (Marcu), taurul (Luca) și vulturul (Ioan).

Ierarhie celestă. Așezarea elementelor pe cupolă urmează același principiu ierarhic ca și la Santa Pudenziana. În vârf, deasupra cuvei baptismale, figurează botezul lui Hristos. Pe registrul median se află în procesiune apostolii, purtând coroana martiriului. Pe registrul inferior, într-un cadru cu elemente de *trompe l'oeil* care amintesc anumite opere pompeiene din secolul I d.Hr., sunt prezentate alternativ cele patru Evanghelii deschise pe altare și patru tronuri însemnate cu cruce, referire la apariția lui Dumnezeu pe tron, începutul Apocalipsei.

Botezul lui Hristos și apostolii
cca 550
Ravenna
Mozaic de pe cupola Baptisteriului Ortodocșilor

Naşterea artei bizantine

Constantinopol şi triumful artei creştine



După dispariţia Imperiului Roman de Apus, la sfârşitul secolului al V-lea, noutăţile, în marea lor majoritate, vor veni de la Constantinopol, în cadrul artei bizantine în devenire.

În secolul al VI-lea, faţă de o lume vestică dezorganizată, Imperiul Roman de Răsărit reprezintă o forţă politică majoră, în special sub domnia lui Iustinian (527-565). Opere şi artişti pătrund în Occident, îndeosebi în anumite regate barbare, ca acela al lui Teodoric, de la Ravenna. O recucerire parţială, la vremea aceea, va contribui la răspândirea unor modele luxos elaborate în capitală.

Către o codificare a imaginilor

Estetica dezvoltată la Constantinopol în timpul primei jumătăţi a secolului al VI-lea continuă arta imperială paleocreştină. Cu toate acestea, preferinţa pentru imaginile simbolice în dauna celor narative devine regulă în Orient şi în aria de influenţă a Bizanţului. La San Apollinario Nouvo din Ravenna, capela regală a lui Teodoric, regele ostrogoţilor, reprezentările lui Hristos şi ale Fecioarei cu Pruncul, aşezaţi cu faţa spre est, apar hieratice în poziţie frontală, pe un fond abstract. Personajele, înveşmântate cu purpură, conservă totuşi un relief al formelor care sugerează volume. După ce Iustinian recucereşte zona, mozaicurile de la San Vitale, reprezentându-i pe împărat şi pe împărăteasa Teodora, fac dovada unei tendinţe de refuz al realismului. Personajele, aliniate în prim-plan, nu mai au

Avraam sacrificându-l pe Isaac
530-548
San Vitale
Ravenna, Emilia-Romagna

O iconografie euharistică. Mozaicurile corului şi ale absidei expun un program iconografic coerent, legat de prezenţa altarului. Organizate ca un veritabil comentariu dogmatic şi teoretic, imaginile fac aproape toate referinţă la celebrarea euharistică. De o parte şi de alta a altarului, în lunete semicirculare, două scene din Vechiul Testament reprezintă sacrificii care îl anunţă pe cel al lui Hristos, cum este cel al lui Avraam. În această reprezentare, scenele succesive ale vizitei îngerilor şi ale sacrificiului sunt aliniate în prim-plan. În centru, îngerii au în faţă trei pâini însemnate cu o cruce, referire la euharistie şi misterul Treimii.

O biserică-relicvar. Edificiul octogonal, surmontat de tribune pe lateralele joase, construit pe mormântul sfântului martir Vitale, este caracteristic pentru cele mai vechi biserici boltite de tip oriental. Miezul central care susţine cupola cu opt feţe este completat pe faţa sa exterioară de şapte nişe monumentale (exedre). Corul, larg deschis spre est pe ambele niveluri şi terminat printr-o absidă semicirculară, conţine singurele mozaicuri conservate, printre care faimoasa reprezentare a cuplului imperial Iustinian şi Teodora. Asemenea primelor bazilici, exteriorul de cărămidă roşie contrastează cu bogata decoraţie interioară.

San Vitale
530-548
Ravenna, Emilia-Romagna
Vedere exterioară



existență materială, fiind reprezentate aici prin câteva chipuri idealizate, relativ asemănătoare. Imaginea devine mesaj, atestând astfel interdependența politicului și a religiosului.

Configurarea spațiilor liturgice

Arhitectura sanctuarului este completată de amenajări la nivelul solului, care cuprind diferite trepte și parapete de piatră: balustradele. În fața solului supraînălțat al absidei, pe care stă altarul, se întinde un spațiu dreptunghiular, *presbiterium*. Acesta este precedat, în general, de o estradă pentru liturghia cuvântului *(solea)* sau de un al doilea spațiu închis pentru cântăreți *(schola)* de unde se înalță pupitrul sau pupitrele de lectură *(amvoane)*. Programe iconografice elaborate stabilesc specializarea spațiilor.

Sfânta Sofia și triumful bolții

Înainte de secolul al VI-lea, organizarea internă a edificiilor de cult rămâne puțin cunoscută. Mai multe exemple conservate (catedrala din Porec, Slovenia) sau restaurate mai târziu dovedesc, cu toate acestea, marea structurare a spațiilor liturgice.

Începând din secolul al VI-lea, amprenta Orientului se remarcă în construcția unor edificii cu plan centrat, boltite de cupole. Inspirate, fără îndoială, din mausolee sau din *martyria*, edificii poligonale (Sfinții Sergius și Bacchus la Constantinopol, San Vitale la Ravenna) sunt ridicate deasupra unor morminte sfinte sau a relicvelor și adaptate la necesitățile cultului. Miezul octogonal este acoperit de o cupolă cu opt fețe. Lateralele peste care se înalță tribuna sunt întretăiate de traveea dreaptă a corului care precedă absida construită în ax. Pe o asemenea schemă este concepută Bazilica Sfânta Sofia din Constantinopol. Totodată, datorită funcției sale de catedrală, nava centrală se înscrie într-un plan bazilical. Din această formulă s-a născut biserica cu un șir de cupole ca Sfântul Ioan din Efes (terminată în cca 565), soluție reluată la sfârșitul secolului al XI-lea la San Marco din Veneția. În același timp, bazilicile simple cu șarpantă rămân cele mai numeroase, atât în Occident, cât și în Orient.



SFÂNTA SOFIA
532-537
CONSTANTINOPOL
VEDERE INTERIOARĂ

Iluzia unui spațiu imaterial. Edificiul este datorat celor doi învățați arhitecți Anthemios din Tralles și Isidor din Milet; planul la sol este aproximativ un pătrat deasupra căruia este centrată o cupolă pe pandantivi de mari dimensiuni (33 m în diametru, mai mult de 50 m înălțime până la cheia de boltă). Bolta este susținută de patru stâlpi sprijiniți la sud și la nord de puternice contraforturi. Axa vest-est este prelungită de o parte și de alta prin jumătăți de cupolă și exedre. Printr-o încastrare de forme semicirculare, nava centrală adoptă un plan aproape dreptunghiular. Navele laterale cu tribune maschează contraforții.



CATEDRALA DIN POREC
CCA 550
SLOVENIA
AMENAJAREA UNEI ABSIDE LITURGICE

Un ansamblu catedral conservat. Episcopia de la Porec este, fără îndoială, exemplul cel mai complet de structurare a spațiului ecleziastic de la începutul Evului Mediu, cu cele două bazilici ale sale și baptisteriu, dispuse în jurul unui atrium pătrat. Catedrala, de tipul celei de la Ravenna, și-a păstrat configurația spațiilor liturgice. De zidul absidei se sprijină banca presbiterială și catedra episcopală; în centru, deasupra câtorva trepte, se înalță altarul dominat de un ciborium; mai sus decât nava centrală, *presbiterium*-ul este marcat de o barieră de balustrade din marmură albă. Un program iconografic coerent slăvește Întruparea. Fecioara, a cărei reprezentare ocupă centrul bolții *cul-de-four*, este de pe acum definită ca *Theotokos* (mama lui Dumnezeu) așa cum va fi denumită de regulă, mai târziu, în lumea bizantină.

Contribuția artei creștine orientale

Sincretismul estetic

Între secolele al VI-lea și al IX-lea, stilul bizantin în devenire se contopește în Italia cu formule antice și influențează superficial arta regatelor barbare.

În urma cuceririlor lui Iustinian în Italia, Spania Meridională și în Africa de Nord, estetica bizantină în devenire câștigă Mediterana Occidentală. Mai târziu, în secolele al VIII-lea și al IX-lea, disputa iconoclastă provoacă dispersarea artiștilor și o largă răspândire a artei realizate la Constantinopol, îndeosebi prin copii mai mult sau mai puțin fidele.

Bizanț și Occident

Relațiile dintre Orient și Occident sunt greu de definit în Evul Mediu Timpuriu din cauza rarității operelor conservate și a necunoașterii modelelor lor. Totuși, la mijlocul secolului al VI-lea, unele zone din jurul Mediteranei au fost redobândite și s-au stabilit relații strânse cu popoarele învecinate, în special cu vizigoții și cu longobarzii. Episcopiile situate la nord de Adriatica și supuse Bizanțului – Porec (Slovenia), Aquileea, Grado, Torcello (Italia) – vor contribui, până la cucerirea carolingiană, la răspândirea în Italia de Nord a canoanelor estetice bizantine. Roma atrage în continuare și anumite opere aflate aici care dovedesc intervenția unor artiști din Orient sau autohtoni, școliți în tehnica lor. Încă din secolul al VII-lea, unele manuscrise anglo-saxone dovedesc acest aport (Evangheliile lui Lindisfarne), bine atestat de altfel de școala palatină a lui Carol cel Mare, la începutul secolului al IX-lea (Evangheliile Încoronării). În Spania vizigotă, arhitectura și orfevrăria sunt marcate deopotrivă de această influență.

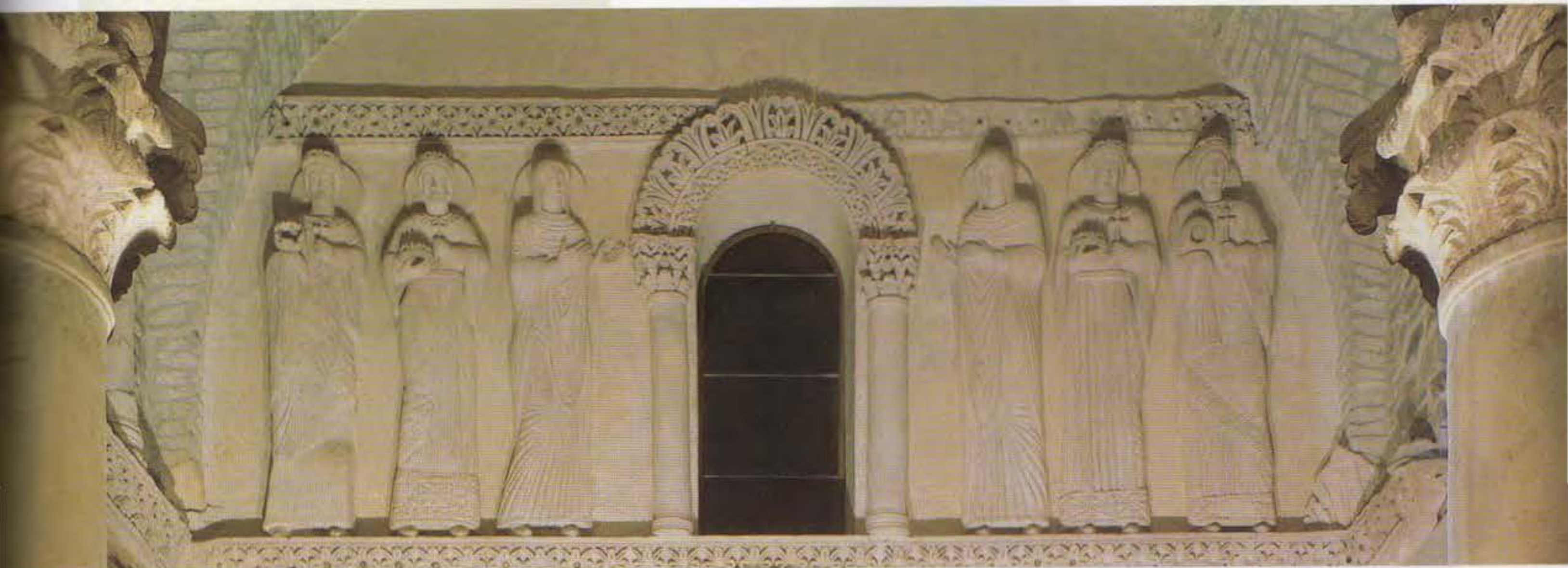


Mozaic de influență bizantină
817-824
Capela San Zenon
Santa Praxede, Roma

Triumful imaterialului. Toate figurile de pe boltă se detașează pe un fond de aur, în căutarea transcendenței atât de caracteristice artei Bizanțului. Pe calotă, sunt reprezentați patru îngeri ținând un medalion ornamentat cu bustul lui Hristos, după o schemă deja folosită în secolul al VI-lea, la bolta capelei arhiepiscopale din Ravenna. Pe pereți, reprezentările lui Petru și Pavel aduc aminte de apostolii Baptisteriului Ortodocșilor din Ravenna. Scena Schimbării la Față de pe Muntele Tabor, foarte prezentă în lumea bizantină, face referire explicită la Imperiul Roman de Răsărit.

Reînnoire a sculpturii în Spania și Italia

În secolul al VI-lea, amprenta antică rămâne încă puternică în lumea mediteraneană, mai ales în arhitectură. Cu toate acestea, extensia Imperiului Roman de Răsărit induce noi schimburi și o relativă mutație estetică. În Spania vizigotă, reprezentări umane schematizate, bidimensionale, încep să fie folosite pentru decorarea capitelurilor și impostelor. Frizele ornamentale cu vrejuri, adesea ascunzând în frunziș o faună diversă, se înmulțesc pe zidurile interioare și exterioare ale bisericilor (Quintanilla de la Vinas,



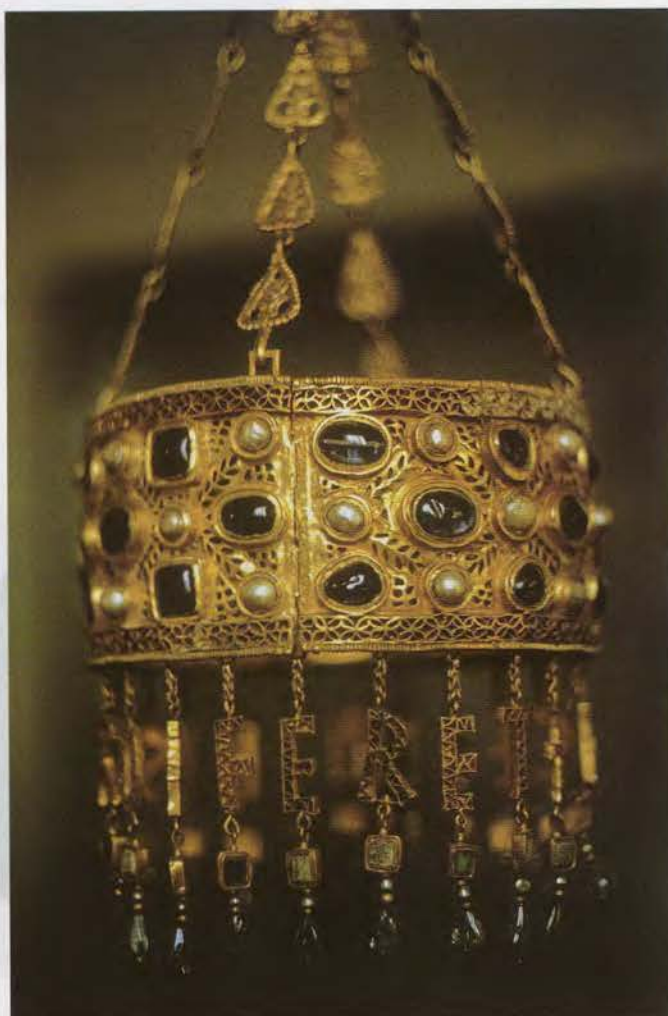
Capela regală din Santa Maria in Valle
Secolele VIII-IX
Cividale, Italia de Nord

Decoruri fastuoase. Aceste stucaturi, integrate pe reversul fațadei vestice de la Tempietto, capela regală longobardă din Cividale, arată înalta calitate a sculpturii monumentale din Evul Mediu Timpuriu. Stucul, amestec de pudră de marmură, de clei și de cretă, este mult mai folosit decât piatra în această perioadă. Stilul sfintelor de mari dimensiuni, dintre care unele poartă coroana martiriului, evocă arta de la Constantinopol: personaje hieratice, cu ochii ficși, larg deschiși, al căror lung veșmânt plisat pare oarecum independent de corpul care îl poartă.

începutul secolului al VIII-lea). Tratarea în meplat dovedește renunțarea deliberată la canoanele antice și un refuz al realismului care datorează mult artei Bizanțului. În Italia, longobarzii demonstrează o estetică sculpturală asemănătoare, mai ales în cazul mobilierului: altar, ciborium, balustradă. Artiștii, formați în arta Bizanțului, realizează mozaicuri, stucuri sau picturi murale în care o doză de realism de tradiție elenistică se manifestă paralel cu estetica bizantină a imaterialității.

Circulația obiectelor

Influența Orientului este perceptibilă mai ales în operele datorate, probabil, unor artiști călători: picturi murale în Italia de Nord (Castelseprio), stucaturi (Cividale), mozaicuri la Roma (Santa Praxede); influența orientală se observă mai ales prin răspândirea și copierea obiectelor de mobilier și, în special, în orfevrărie, prin împrumutul anumitor tehnici sau reutilizarea de bijuterii în opere locale. Urmele sunt la fel de evidente în pictura manuscriselor, prin copii mai mult sau mai puțin fidele. Crearea unui atelier imperial la Aix-la-Chapelle, în jurul anului 800, dovedește intervenția pictorilor veniți din Orient, poate formați la Alexandria; marea pictură a Imperiului Carolingian din secolul al IX-lea a fost profund marcată.



Coroana votivă a regelui Recceswinthus
Sec. al VII-lea
Tezaurul din Guarrazar
Muzeul Arheologic, Madrid

Obiecte prețioase în serviciul lui Dumnezeu. O practică medievală răspândită, atestată prin miniaturi, consta în a aduce ca ofrandă bisericilor coroane prețioase pentru a fi puse deasupra altarului sau în vecinătatea acestuia. Cea mai mare parte dintre aceste obiecte au dispărut chiar din cauza valorii lor: ansamblul din Guarrazar, îngropat în perioada invaziei arabe, nu a fost descoperit decât în epoca contemporană. Coroana lui Recceswinthus (649-672), regele care a făcut această donație, este cel mai de preț obiect al ansamblului. Structura sa din aur, decorată cu filigrane, cuprinde și numeroase pietre prețioase montate în foițe de aur, precum și o cruce ornată cu perle, de fabricație bizantină. Acest obiect este o dovadă certă a imitației tehnicilor orfevrăriei bizantine.

Orfevrăria înainte de Carolingieni

Aportul civilizațiilor barbare



Garnitură de centiron sau de centură
cca 565-570
Tezaurul Reginei Aregonde
Muzeul Național de Antichități
Saint Germain en Laye

Un mormânt aristocratic. Provenind din mormântul reginei Aregonde, soția lui Clotaire I, fiul lui Clovis, această placă-centiron este caracteristică pentru orfevrăria de lux merovingiană: nu sunt utilizate decât materiale prețioase (aur, argint), granate, completate de câteva incluziuni de *pâte de verre*. Pe o placă de argint cu alveole sunt aplicate foițe de aur decorate cu filigrane și caboșoane de granat montate în metal.

Nou-sosiții, moștenitori ai civilizațiilor nomade din Europa și din Asia Centrală, aduc în imperiul aflat în descompunere o artă elaborată a metalului.

Încă de la sfârșitul secolului al V-lea, regate barbare se stabilesc pe ruinele Imperiului Roman de Apus. Majoritatea acestor noi formațiuni, în afară de regatul ostrogot din Ravenna, influențat de Bizanț, nu cunosc decât meșteșugul podoabelor și al armelor, caracteristică a popoarelor itinerante.

O artă a cotidianului

Nu cunoaștem această artă decât în context funerar. Practica înhumării cu veșminte și obiecte ale vieții cotidiene durează până în secolul al VIII-lea. Tehnicile artizanale sunt atât de elaborate, în special cele ale prelucrării metalului, încât se poate vorbi despre trăsături artistice. Numărul mare de descoperiri au permis o bună conturare a realizărilor diferitelor popoare (franci, burgunzi, vizigoți, longobarzi) și stabilirea unei cronologii a decorurilor. De aceea pot fi făcute datări precise, bazate pe câteva trăsături stilistice și pe clasificarea pieselor ceramice, și pot fi urmărite deplasările unor popoare, cum ar fi vizigoții, între malurile Mării Negre și Spania.

Obiecte de podoabă

Popoarele nomade, cu puțin timp în urmă sedentarizate, au creat mai ales mici obiecte servind ca accesorii vestimentare sau podoabe: paftale de centiron, fibule și în special bijuterii. La sfârșitul secolului al V-lea și în secolul al VI-lea, producția de lux este caracterizată



prin utilizarea tehnicii *cloisonné* pentru pietrele dure (granate) sau a cabosoanelor de sticlă colorată. În mormintele mai bogate, ca acela al regelui Childeric (mort în anul 481), tatăl lui Clovis, aurul servește la confecționarea *cloisonné*-urilor subțiri, între care se montează granatele (fibule și săbii de ceremonie). Argintul și cuprul, adesea aurite, dar mai ales fierul rămân materialele cel mai des folosite. Din secolul al VI-lea, decorația filigranată acoperă uneori părțile netede. Secolul al VII-lea este caracterizat printr-o importantă dezvoltare a decorației animaliere. Podoabele femeilor conțin cercei, inele, brățări și coliere din perle de sticlă colorată *millefiori*, din os, uneori din chihlimbar sau din monede antice.

Arta prelucrării metalului

Moștenitori ai tehnicilor îmbrățișate de popoarele din Asia Centrală și din estul Europei, precum sciții, meșteșugarii barbari practică o artă de nivel înalt. Cu privire la obiectele de podoabă, sunt preferate contrastele coloristice între diverse metale, aur și argint pentru cei mai bogați, cupru și fier pentru cei de rând, îmbinate și ajustate după diferite tehnici cum ar fi nielarea (încrustația cu email negru) și mai ales damaschinajul (încrustarea). Unele piese sunt turnate, altele forjate, îmbinarea lor făcându-se prin sudură sau încastrare. Practica fierului forjat atinge perfecțiunea în realizarea armelor, în special a săbiilor, care se diferențiază tocmai prin aceasta de cuțit și pumnal (cuțit lung nespecializat). Tehnica săbiilor de Damasc, rezultând din întrepătrunderea mai multor benzi de fier forjat la un loc, dovedește nivelul remarcabil atins de forjori.



Fibulă în formă de vultur
585-620
Muzeul Arheologic, Madrid

Referința animalieră. Acest tip de podoabă în formă de animal a fost foarte apreciat de popoarele barbare, în mod special de vizigoți. Reprezentarea păsării cu corpul văzut din față și capul din profil este regulă. Tehnica *cloisonné* a granatelor este foarte folosită în secolul al VI-lea; pe o placă de metal sunt sudate fâșii subțiri în care sunt montate cu minuțiozitate granatele. O perlă reprezintă ochiul păsării.

Pafta și placaj damaschinat
Sfârșitul secolului al VII-lea
Muzeul Național de Antichități Saint Germain en Laye

Lux și tehnică. Această centură feminină, provenind din necropola de la Charnay (Saône-et-Loire), este un obiect de podoabă curent în epoca merovingiană. Placa de fier este suficient de mare pentru a permite inserția firului de argint după tehnica damaschinajului. Plăci subțiri de argint și încrustații de alamă și din granate completează decorul, în parte animalier.



Regatele barbare creștine

Mutații în arta occidentală

Pe fondul tradiției paleocreștine se dezvoltă estetici variate, legate de diversele contribuții barbare.

Deși au aderat la creștinism de la sfârșitul secolului al IV-lea, vizigoții și ostrogoții au urmat arianismul, doctrină declarată eretică în anul 325, la primul conciliu de la Niceea. Botezul lui Clovis, la sfârșitul secolului al V-lea, marchează începutul creștinării francilor și după cuceriri teritoriale, a Occidentului păgân.

Lenta creștinare a Galiei

Creștinarea progresează lent, începând din secolul al III-lea, și are loc în special în centrele urbane, unde sunt ridicate ansambluri ecleziastice, adesea monumentale, cum este cel de la Trèves, sub domnia lui Constantin (primul sfert al secolului al IV-lea). Catedralele se construiesc între zidurile cetăților de reședință, iar hotarele diocezelor le reproduc pe cele ale circumscripțiilor teritoriale antice. Fac excepție așezările rurale și materialul descoperit în morminte, care nu conține decât foarte rar reprezentări sau simboluri creștine; exemplul vasului de metal (în formă de urcior) din Lavoye este izolat; rarele stele france după creștinare par târzii. În sfârșit, majoritatea sanctuarelor rurale scoase la lumină nu este anterioară secolului al VII-lea, când, la mijlocul lui, procesul de *evanghelizare pare a fi pe cale de desăvârșire.*

Tradiția paleocreștină în Galia

Arta creștină se înscrie fără întrerupere în această tradiție, cu câteva influențe orientale, dovadă fiind rarele obiecte de cult (potire și patene) și câteva obiecte de podoabă ulterioare creștinării, conservate în tezaurele bisericilor. Rarele sculpturi, funerare sau nu, dovedesc fie o sărăcie stilistică (hipogeul din Dûnes, Poitiers), fie uimesc prin calitatea lor, încât s-a văzut aici intervenția unui atelier străin (sarcofagul lui Agilbert, Jouarre). Planul bazilical rămâne o regulă clară, cu excepția sanctuarelor rurale care au o structură mai simplă, cu navă unică și cor pătrat.

Regatul vizigot în Spania și cel longobard în Italia

Regatele vizigot și longobard par la fel de puternice ca și cel franc, dar cu mai bune înzestrări în plan artistic, fără îndoială datorate superiorității culturale a lumii mediteraneene. Stabiliți inițial, în secolul al V-lea, în sudul Galiei, apoi respinși spre Spania de Clovis, în anul 507, vizigoții abandonează arianismul la sfârșitul veacului următor, la îndemnul lui Isidor din Sevilla. Mai multe biserici (secolul al VII-lea și începutul secolului al VIII-lea) s-au păstrat în întregime, în ciuda distrugerilor provocate de cucerirea arabă după anul 711.



Învierea lui Lazăr
Începutul sec. al VI-lea
Vas de metal din mormântul nr. 319 din Lavoye (Meuse)
Muzeul Național de Antichități
Saint Germain en Laye

Un obiect de cult. Funcția acestui urcior de lemn, reacoperit cu foi de bronz ștanțate și decorate cu scene hristologice, nu a fost încă elucidată. Într-adevăr, nici acest mormânt și nici cele învecinate nu conțin alte obiecte creștine. Jefuirea sanctuarului pare plauzibilă în acest caz. Cele patru panouri ilustrează fiecare un miracol al lui Hristos, apa schimbată în vin la Cana sau învierea lui Lazăr. Figurile sunt reduse la trăsăturile esențiale atât din cauza tehnicii utilizate, dar mai ales pentru a face imediat sesizabile aceste imagini de tradiție paleocreștină.



Absidă de la Saint Gervais-Saint Protais
Secolul al VI-lea sau al VII-lea
Civaux (Vienne)

Sanctuare și necropole. Situată în centrul unei imense necropole, această biserică, reconstruită în secolul al XII-lea, conservă din Evul Mediu Timpuriu o absidă cu șapte laturi. Lăcașul atestă continuarea tehnicilor antice de construcție. Edificiul pune problema amplasamentului bisericilor în Evul Mediu Timpuriu, căci a fost ridicat pe un mic templu păgân *(fanum)* și înzestrat cu un baptisteriu. Nu se știe dacă alegerea amplasamentului unui sanctuar păgân a fost deliberată, la fel cum nu se explică prezența necropolei foarte întinse și nici cea a unui baptisteriu rural, în apropierea episcopiei din Poitiers.

După tradiția antică sunt ridicate mici sanctuare, solid construite și adesea boltite, având un remarcabil decor monumental în meplat. Longobarzii, veniți târziu din Pannonia, în anul 568, au găsit în Italia o tradiție monumentală, din care s-au inspirat. Ansamblul de la Cividale (Italia de Nord), în mod special Biserica Santa Maria in Valle (mijlocul secolului al VIII-lea), dovedește continuitatea interpretării, dar și intervenția unor artiști bizantini.



San Pedro de la Nave
A doua jumătate a sec. al VII-lea
Zamora (Castilia-Leon)
Vedere exterioară

Constructori confirmați. Această biserică este exemplul cel mai bine păstrat al arhitecturii vizigote. Construită, din necesitate, în apareiaj mediu și mare din blocuri de piatră pentru fațade, biserica pare foarte arhaică și în același timp novatoare. Ajustarea blocurilor amintește de un apareiaj din epocile arhaice. În schimb, amplasarea bolții în plin cintru, în mic apareiaj de moloni, pare foarte elaborată. O particularitate a lumii hispanice constă în folosirea arcului trecut peste arc, cu mult înainte de cucerirea arabă. Interiorul este ornat cu remarcabile capiteluri istoriate, noutăți în lumea creștină.

Altarul ducelui Ratchis
744-749
Sală de consiliu din San Martino
Cividale (Lombardia)

O sculptură grafică. Ceea ce caracterizează cel mai bine arta longobardă este decorul sculptat. Altarul ducelui Ratchis este un astfel de exemplu, cu o ornamentație în relief plat, amintind stilistica vizigotă. În această tratare în meplat, formele degajate sunt acoperite de fine gravuri paralele reprezentând pliurile veșmintelor, iar trăsăturile feței sunt săpate în adâncime. Naturalismul *raccourci*-ului și deci al basoreliefului sunt aici neglijate. Modelele sunt paleocreștine: Hristos în glorie, Bunavestire, Vizita mironosițelor la mormânt, cu aceeași respingere a oricărui element nesemnificativ. Influența stilistică a acestui tip de operă s-a răspândit în toată lumea occidentală, cu excepția Arhipelagului Britanic.

Centrul irlandez și anglo-saxon

Lumea neromanizată

Paradox istoric, creștinătatea irlandeză, ultima venită în lumea occidentală, își va pune amprenta sa originală asupra Arhipelagului Britanic, apoi asupra Europei continentale.

Creștinată cu întârziere, la sfârșitul secolului al V-lea, Irlanda își conservă tradițiile, îndeosebi în domeniul artistic, și desfășoară o evanghelizare militantă în nordul Marii Britanii, apoi pe continent, alături de călugării anglo-saxoni. Arta insulară va sta, în parte, la originea reînnoirii celei occidentale din secolul al VIII-lea.

Un monahism militant

Neavând parte de cucerirea romană, Irlanda nu a cunoscut o creștinare precoce, așa cum s-a întâmplat cu sudul Angliei. Religia celtică, apropiată de animism, a integrat destul de ușor predica Sfântului Patrick și a succesorilor săi din secolul al VI-lea (Sfântul Columban). Adoptarea noii religii s-a făcut prin intermediul conducătorului statului, evanghelizatorii devenind necesari multor suverani în organizarea administrației și cancelariei. Iau naștere mânăstiri în care călugării trăiesc mai întâi în chilii individuale, precum ermiții, apoi într-o adevărată comunitate, într-o disciplină riguroasă. În paralel, misionari anglo-saxoni – Bonifaciu la Fulda (Germania) sau Willibrord la Echternach (Luxemburg) – întemeiază în același fel viitoare mari mânăstiri. În acest context, unele opere insulare, în special manuscrise, stau la originea răspândirii artei celtice pe continent.

Caracteristicile esteticii celtice

Izolarea insulei și procesul lent al creștinării explică particularitățile stilistice ale artei irlandeze și conservarea anumitor principii estetice. Într-adevăr, formulări geometrice abstracte au fost utilizate în context creștin. Repertoriul, aparent limitat (spirale, ***entrelacs***, decor în tablă de șah), oferă totuși infinite variante. El este propriu atât orfevrăriei, cât și sculpturii sau miniaturii. După invaziile anglo-saxone, se remarcă adoptarea unui nou tip de ***entrelacs***, cel animalier, de origine germanică. În Northumbria, romanizată din Antichitate, ornamentul în formă de vrejuri cu animale și păsări tradiționale se învecinează cu un alt tip de ornament împletit ***(entrelacs)*** pe anumite cruci sculptate ca și unele reprezentări umane de o factură aproape antică (crucea lui Ruthwell, Anglia, sfârșitul secolului al VII-lea). Figura omenească, cerută de ilustrarea unor texte sfinte, a pătruns cu întârziere și rămâne deliberat schematică atât în sculptură, cât și în miniatură.

Avântul cărții ilustrate

Cartea apare ca o noutate în lumea celtică. Textele sunt limitate la copierea textelor biblice și îndeosebi



Fortificația de la Dun Aoughus
Inishmore (Irlanda)

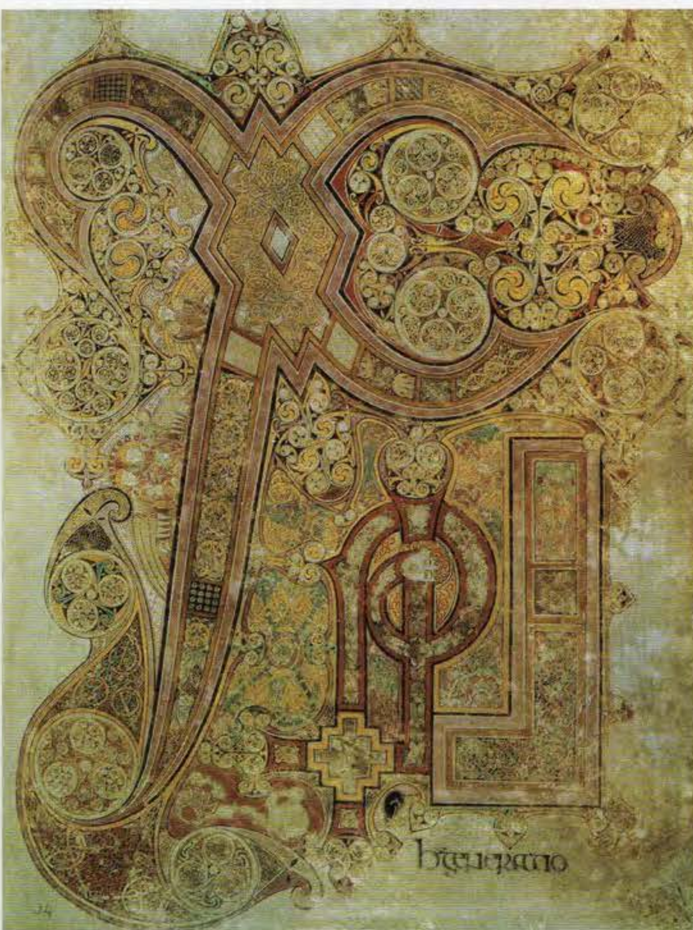
O arhitectură defensivă. Fortul de pe Insula Aran prezintă un plan format din incinte concentrice, construite cu aceleași tehnici ca și zidurile din piatră necioplită care mărginesc așezările. O organizare similară a fost adoptată în mânăstiri: biserica și cimitirul ocupă centrul, construcțiile utilitare aflându-se la periferie.



Crucea lui Muiredach
Începutul secolului al X-lea
Monasterboice (ținutul Lough), Irlanda

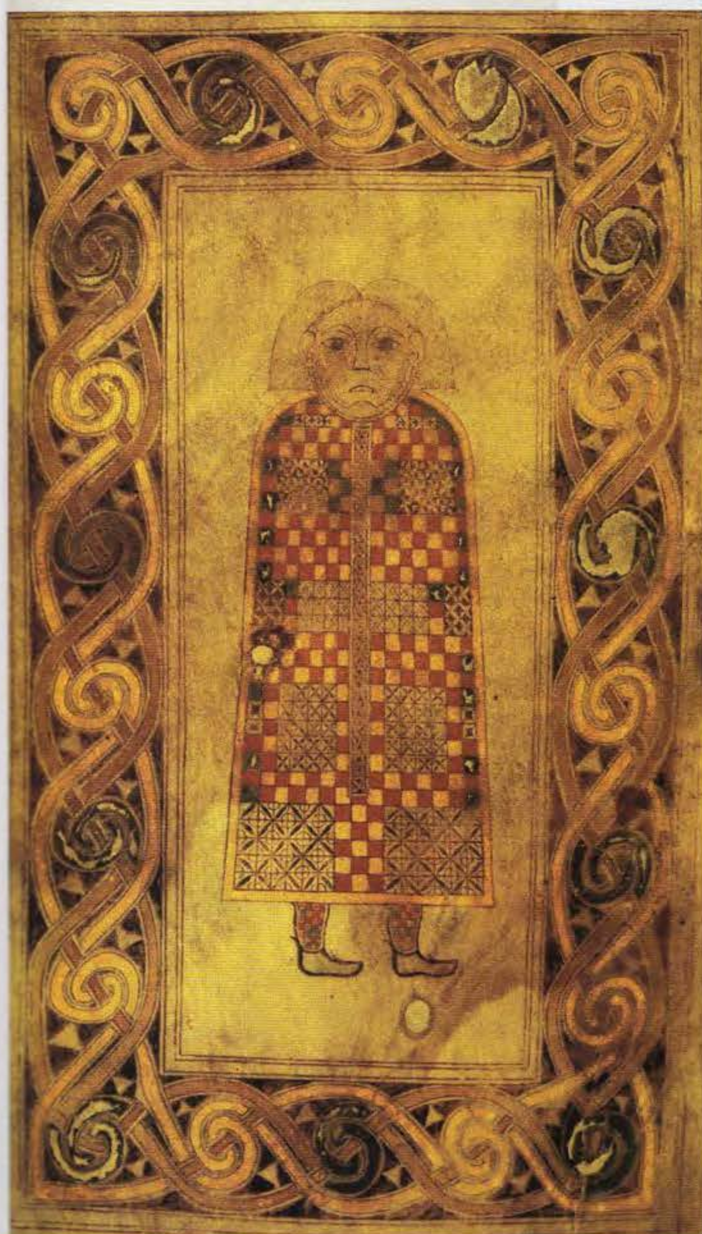
O artă sintetică. Decorul acestei cruci, puțin cam târzii, este o bună dovadă a fuziunii între tradiția paleocreștină și arta insulară. Crucea „celtică" este în întregime decorată cu o sculptură în relief plat, având o iconografie legată de răstignire și de înviere. Scenele sunt inserate în cartușe dreptunghiulare suprapuse, exceptând partea care înconjoară crucea, în jurul răstignirii. Tratarea personajelor este schematică. Toate spațiile rămase libere sunt ornamentate continuu de *entrelacs* sau de spirale.

ale Evangheliilor. Priceperea scribilor și dorința lor de perfecțiune vor conduce la inventarea unei scriituri de calitate, din care se va naște, la sfârșitul secolului al VIII-lea, minuscula carolingiană. Unele manuscrise copiate cuprind ilustrații cu reprezentări figurative (evangheliștii sau simbolurile lor în special), pe care miniaturiștii le vor interpreta după canoanele estetice insulare. De la sfârșitul secolului al VII-lea, fiecare Evanghelie este precedată de o pagină ornamentală, denumită „pagină-covor", pe care fantezia decorativă celtică desfășoară un portret stilizat de evanghelist sau simbolul acestuia. În plus, textul începe cu o mare inițială ornată care tinde să ocupe un spațiu din ce în ce mai mare în pagină.



Monograma lui Hristos, Începutul Evangheliei Sfântului Matei
cca 800
Cartea lui Kells
Trinity College Library, Dublin

O somptuoasă artă grafică. Această Evanghelie este ultima din marile opere irlandeze înaintea reculului cultural provocat de incursiunile repetate ale vikingilor. În afara ornamentației grafice caracteristice artei celtice, apar copii simplificate ale personajelor (Hristos, Fecioara, evangheliștii și chiar singura scenă narativă atestată: o ispitire a lui Hristos). Artiștii au rezistat până la capăt seducției de a prezenta imagini prea explicite. La lucrare au contribuit mai mulți pictori specializați, fiecare într-o direcție diferită. Pictorul literelor ornate respectă strict canoanele grafismului celtic. Litera inițială – aici *khi* urmat de *rho* care compun în mod tradițional monograma lui Hristos – poate ocupa toată pagina. Literele cu traiectorie nervoasă, bine delimitate, sunt umplute cu *entrelacs*. În intervalele care le separă este trasat cu compasul un decor de spirale. Acest tip de literă ornată va fi aportul cel mai pregnant al artei insulare la arta continentală.

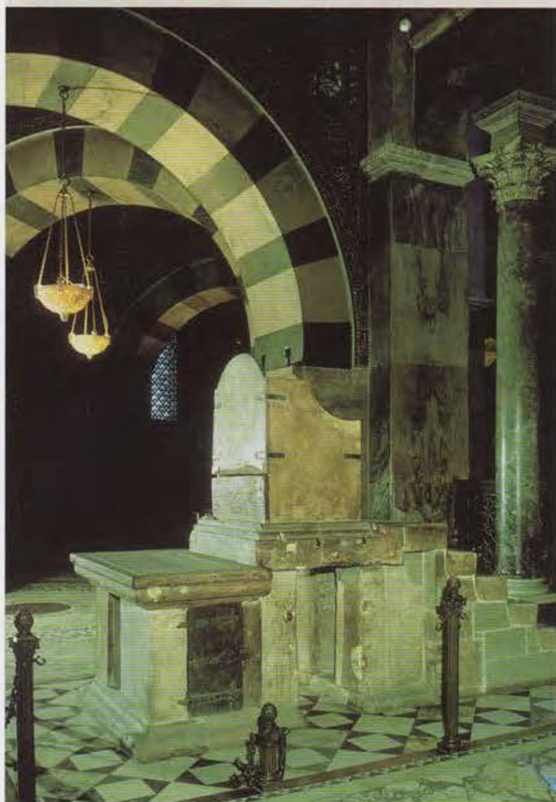


Simbolul lui Matei
cca 680
Cartea lui Durrow
Trinity College Library, Dublin

Imagini-semne. Cartea lui Durrow este cel mai vechi manuscris conservat în întregime, cu trăsăturile caracteristice ale evangheliarelor irlandeze, cu pagini-covor, simboluri ale evangheliștilor și litere inițiale ornamentale. În rest, cuprinde un repertoriu de motive decorative uzuale: spirale, *entrelacs* abstracte sau animaliere, table de șah. Simbolul lui Matei este redus aici la o minimă reprezentare: un cap cu trăsături simetrice și două picioare. Veșmântul în șah ca și cadrul cu *entrelacs* fac dovada gustului pentru abstracțiunea geometrică.

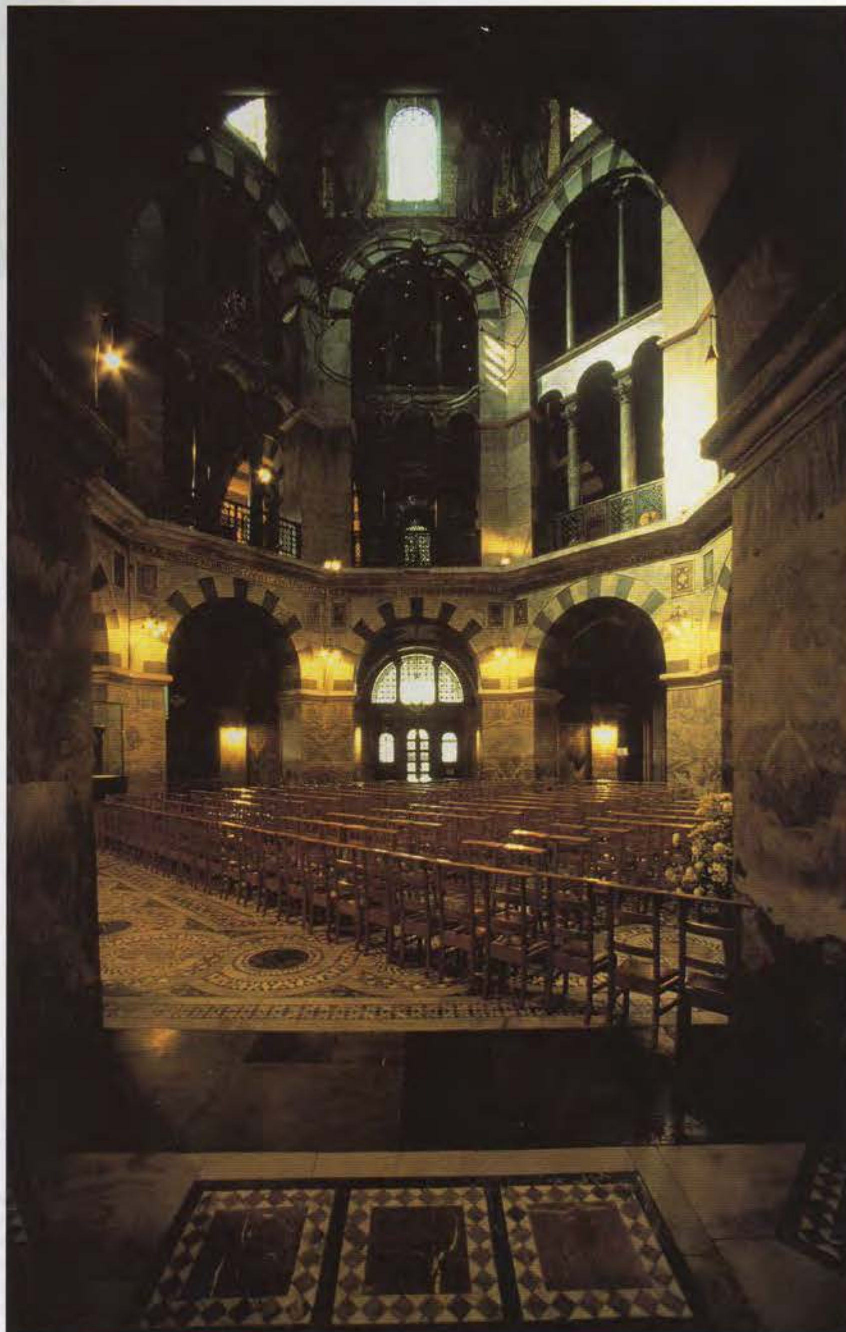
Arhitectura carolingiană

Simbolul hegemoniei france



Capelă Palatină
Sfințită în anul 805
Jos: elevație interioară
Alăturat: tribuna vestică și tronul imperial
Aix-la-Chapelle
(Renania de Nord-Westfalia)

O imagine a puterii. Influențată de Biserica San Vitale din Ravenna și, în ansamblu, de arhitectura bizantină veche, structura capelei a fost adaptată minuțios la funcția sa palatină. Nucleul octogonal, înconjurat de o navă laterală surmontată de o tribună, este acoperit de o cupolă. Tribuna era rezervată suveranului, al cărui tron, inspirat de cel al lui Solomon, există încă la mijloc. Așezat în centru, suveranul stătea față în față cu Hristos, reprezentat pe cupolă, cu altarul Mântuitorului din tribună și deasupra altarului Sfântului Petru, de la parter, din spatele altarului marial. Capela simbolizează deci, prin aranjamentul său, puterea acordată direct de Dumnezeu lui Carol cel Mare, putere superioară celei a papei, doar succesorul Sfântului Petru.



Sub domnia lui Carol cel Mare, unificarea politică a Occidentului conduce la conceperea unei arhitecturi palatine monumentale după modelul Bizanțului, amintind prin fastul său pe cel al primului dintre împărații romani creștini.

Încă de la preluarea puterii, în anul 751, și încoronarea sa de către papa Ștefan al II-lea, în anul 754, scopul lui Pepin cel Scurt a fost să reorganizeze regatul moștenit de la merovingieni și să consolideze frontierele. Totodată, practica francă a unei Curți itinerante se menține până la domnia lui Carol cel Mare când se face simțită nevoia unui centru administrativ fix, rezidență preferată a suveranului.

Carol cel Mare și palatul de la Aix-la-Chapelle

Rege al longobarzilor din anul 772, Carol cel Mare încearcă să întemeieze o marcă spaniolă pentru a opri expansiunea arabă și ocupă Saxa. Ideea restaurării imperiului se naște în acest context de unificare și se desăvârșește la încoronarea sa, din anul 800, în Bazilica San Pietro din Roma. Recunoscut câțiva ani mai târziu de Bizanț, noul imperiu produce opere de înalt nivel atât în artele figurative, cât și în arhitectură. Către sfârșitul secolului al VIII-lea, Carol cel Mare

resimte necesitatea întemeierii unei capitale. Primul palat este construit la Ingelheim (774-787), în apropiere de Mainz, iar tipul lui de organizare va fi adoptat în viitor de palatele suveranilor germanici, în special saxoni (Goslar): o *aula* (bazilică folosind ca sală a tronului), o capelă palatină (aici de plan bazilical) și o arie rezidențială slab determinată. Palatul apare reprezentativ mai ales pentru funcția sa regală sau imperială. Reședința de la Aix-la-Chapelle caracterizează însă cel mai bine noua imagine a suveranității carolingiene. La extremitățile unei lungi fațade străpunse de o poartă monumentală sunt grefate o *aula* cu trei abside (vest, nord și sud), imitație a vechilor bazilici imperiale, și o capelă de plan centrat, precedată de un atrium, referință explicită la Bizanț. Spațiul interior este ocupat de construcții din lemn și din pământ, de locuit și cu funcție administrativă. Se mențin încă din această așezare absida vestică a aulei și capela, conservată aproape în întregime.

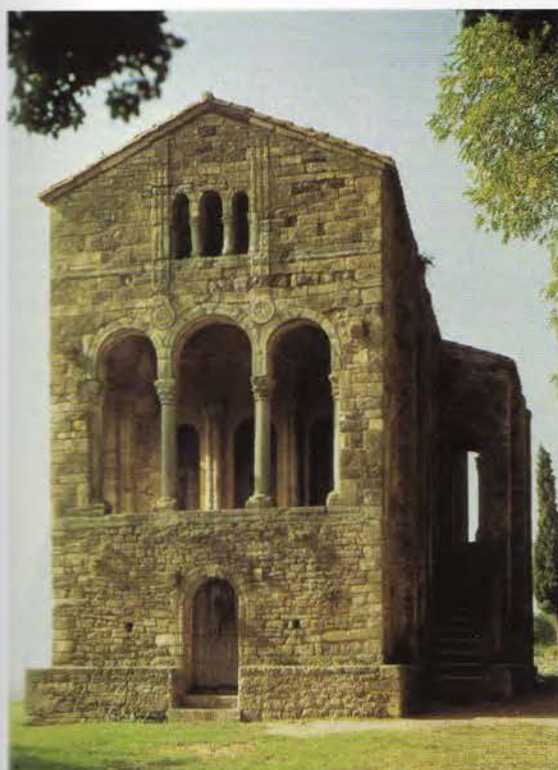
Regatul Asturilor și arhitectura palatină

Acest mic regat s-a dezvoltat în secolul al VIII-lea în jurul așezării Oviedo, în munții Asturiei (nordul Spaniei). Întemeiat după distrugerea regatului vizigot, el a construit pe rămășițele predecesorilor o civilizație prosperă, dovadă, de la sfârșitul secolului al VIII-lea, a unui fenomen de renaștere similar celui carolingian: palatul lui Alfonso al II-lea de la Oviedo și mai ales acela din Naranco, din timpul lui Ramiro I (842-850), din care se mai păstrează încă *aula*.



Referință la capela palatină. Deși prea evident restaurată în secolul al XIX-lea, biserica din Germigny-des-Près rămâne o mărturie majoră a diversității artei carolingiene. Capela vilei lui Theodulf, episcop de Orléans, abate de Fleury (Saint Benoît sur Loire) și consilier al lui Carol cel Mare, ridicată pe un plan în cruce greacă, avea la origine o absidă la extremitatea fiecărui braț. Theodulf era de origine vizigotă și se pare că schema arhitecturală a construcției a fost împrumutată din Spania. Referința explicită la tipul capelei palatine pare a dovedi că adoptarea planului centrat a fost intenționată, pentru a simboliza puterea deținută de proprietar.

Oratoriul (paraclisul) lui Theodulf
Începutul secolului al IX-lea
Germigny-des-Près (Loiret)
Vedere exterioară sud



Santa Maria de Naranco
cca 842-850
Oviedo (Asturia)
Vedere exterioară

Un monument civil. *Aula* palatului de vară al lui Ramiro I, acest edificiu a fost transformat în biserică la sfârșitul secolului al IX-lea, însă structura dovedește încă destinația sa civilă inițială. Într-o încăpere joasă, boltită, se întinde sala regală. La extremități sunt dispuse două foișoare *(miradores)* deschise prin arcade în plin cintru, care permit suveranului să apară în fața supușilor săi. Construcția din blocuri de piatră este îngrijită și o sculptură în ușor relief îi subliniază elementele majore. Remarcabilă este însă boltirea în plin cintru, întărită de arce dublouri și sprijinită simplu la exterior prin contraforturi, prefigurare a soluțiilor medievale ulterioare. Acest edificiu face din Ramiro I un autentic monarh-constructor, inovatorul unei arte de Curte originale.

Renașterea carolingiană

Reînnoirea culturală a secolului al IX-lea



„Religia creștină, în spiritul căreia fusese crescut încă din copilărie, era considerată de Carol cel Mare ca fiind cea mai sfântă. [...] De aceea, el a dorit să construiască la Aix o foarte frumoasă biserică pe care a împodobit-o cu aur, argint și candelabre, precum și cu grilaje și porți din bronz foarte solide."

Eginhard, Vita Caroli regis, cca 830

DETALIU AL PORȚILOR DIN BRONZ ALE CAPELEI PALATINE
ÎNAINTE DE 805
AIX-LA-CHAPELLE
(RENANIA DE NORD-WESTFALIA)
FAȚADA VESTICĂ

Exemplul meșterilor în bronz antici. Grilajele de bronz ale tribunei și porțile sunt de factură carolingiană. Cele două tipuri de grilaje, „clasice" și „france", indică faptul că un atelier, provenit poate din Italia, a respectat cu strictețe, în primul caz, estetica antică, în timp ce unul local este, fără îndoială, la originea celorlalte. Fiecare batant al porții vestice, realizat dintr-o singură turnare, trebuie să fie calificat și drept „clasic", căci decorurile de pe bordură și capetele de leu ar putea trece drept opere romane.

Dorința suveranilor carolingieni de a regăsi strălucirea civilizației antice poate fi înțeleasă ca o tentativă de „renaștere" cu mult timp înainte de apariția acestui termen.

În paralel cu tentativele de unificare politică ale lui Pepin și Carol cel Mare pentru restaurarea imperiului creștin occidental, se simte și dorința de refacere a coeziunii religioase și culturale (unificarea liturgică, reforma scrisului, copierea manuscriselor miniate). Se explică astfel noul apel la tehnicile arhitecturale perfecționate, pe care le-au folosit anticii și care deveniseră cunoscute și apreciate după jefuirea ruinelor.

O raportare voită la estetica antică

Anumite tehnici, în special în construcții, s-au pierdut sau au regresat în lipsa unei puteri centrale puternice și a unor ordine de autoritate. Tradiția francă, axată mai degrabă pe orfevrărie și pe obiecte de mobilier, este, fără îndoială, o cauză. Cu toate acestea, gustul pentru materiale frumoase s-a transmis datorită practicii de refolosire într-un alt edificiu a pieselor recuperate: coloane de marmură, capiteluri corintice și chiar reliefuri sculptate. În timpul lui Carol cel Mare, cuceririle italiene au creat posibilitatea unor împrumuturi din așezările cele mai prestigioase, precum Ravenna, a unor coloane de porfir, capiteluri de marmură, tesele de mozaic, bronzuri. În același timp

O arhitectură decor. Această poartă monumentală, singurul vestigiu al mânăstirii carolingiene din Lorsch, pare mai degrabă clădită ca un arc de triumf surmontat de o sală de ceremonie, deservită prin două scări laterale. Fațada sa de vest, foarte îngrijită, utilizează un puternic apareiaj din blocuri de piatră la bază și un apareiaj decorativ complex (cu o alternanță de calcar alb și gresie roz) pentru părțile înalte. Coloane angajate, terminate la vârf cu capiteluri compozite de tip antic, par a susține o cornișă suplă, în ușor relief, iar arce în mitră, cu capiteluri ionice, ornează etajul. Aparent conformă cu anumite canoane antice, structura porții nu este prin nimic funcțională: totul este decor de suprafață, constructorii mulțumindu-se cu sugerarea unei raportări estetice.

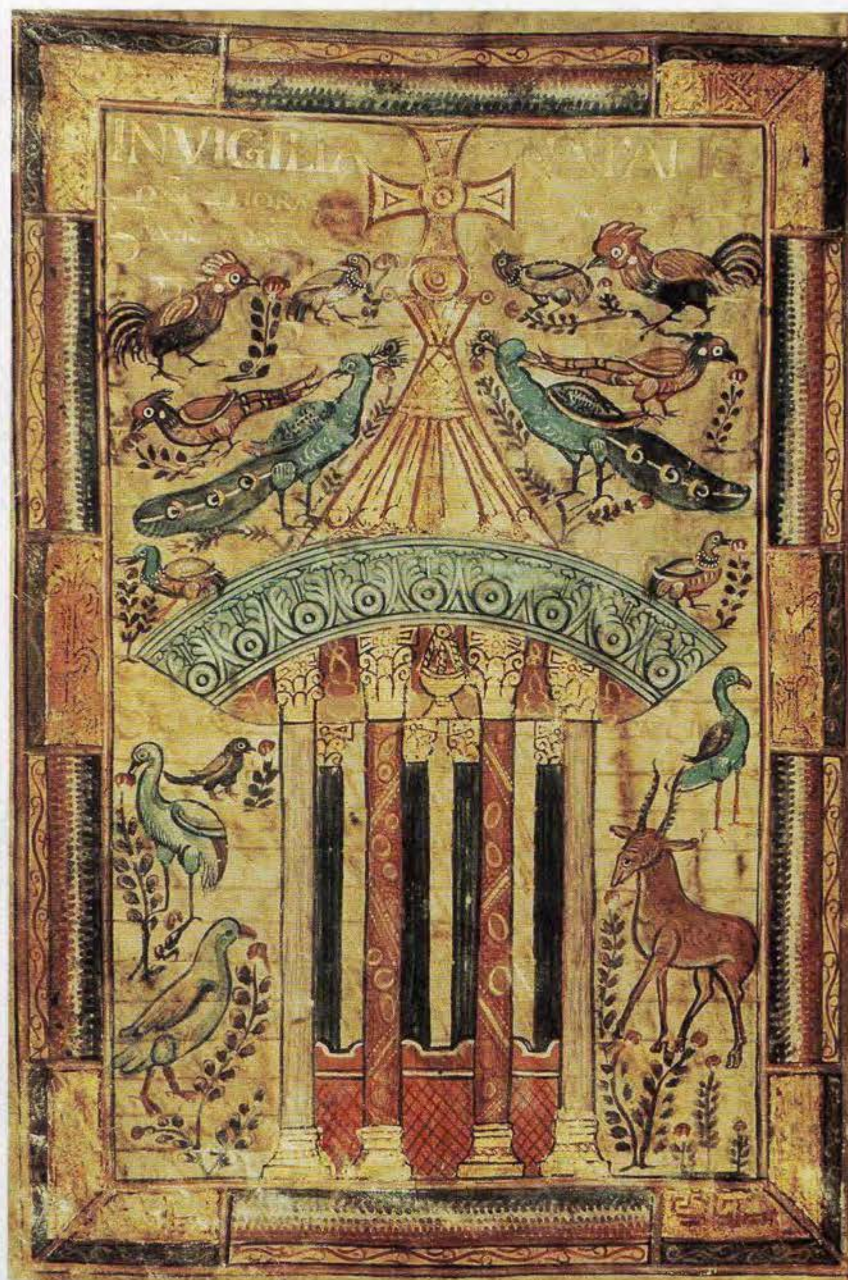
POARTĂ MONUMENTALĂ
SFÂRȘITUL SECOLULUI AL VIII-LEA SAU MIJLOCUL SECOLULUI AL IX-LEA
LORSCH (RENANIA)
FAȚADĂ



însă, arta carolingiană nu presupune doar furturi. Deprinderea unor tehnici va permite producerea fără mare efort a porților de bronz și balustradelor tribunelor de la Aix-la-Chapelle sau realizarea mozaicului de la Germigny-des-Prés. În rest, arhitectura încearcă să imite modelele clasice, forma și aparența acestora (apareiaje decorative, în special). În sculptură, în secolul al IX-lea, se practică multiplicarea modelelor clasice originale: capiteluri corintice, ionice sau compozite (în special în Germania: Lorsch, Fulda, Corvey am Weser), mai rar, stucuri de tradiție paleocreștină.

Imaginile: copii sau creații?

Varietatea numeroaselor manuscrise și a unor izvoare diverse a căror prezență era atestată cu multă vreme înainte suscită întrebarea: în ce ar consta, cu exactitate, aportul specific al pictorilor „carolingieni"? Într-adevăr, influența anglo-saxonă se limitează, în mare, la literele inițiale ornate și la câteva decoruri de borduri; pentru toate celelalte imagini, influența izvoarelor paleocreștine este indiscutabilă. Totuși, analiza acestor reprezentări arată că, în pofida numeroaselor elemente antice și a presupunerii că au fost folosiți artiști veniți din lumea mediteraneană, numărul mic de manuscrise-model i-a obligat pe carolingieni să se mulțumească cu împrumuturi și, plecând de la ele, să realizeze o operă de creație. Astfel, în câteva manuscrise majore ale școlii palatine a lui Carol cel Mare, același tipar de evanghelist este reprodus de patru ori, dar având costume variate și în împrejurări diferite.



Fântâna vieții
781-783
Evangheliarul lui Carol cel Mare, denumit al lui Godescalc
Biblioteca Națională a Franței, Paris

Reînnoire și tradiție. Fântâna vieții, înconjurată de animale, ilustrează o parabolă în care cerbii (creștinii) se adapă de la un izvor (cuvântul lui Hristos). Aici, fântâna este un edificiu în plan centrat, a cărui schemă, bine cunoscută, își are obârșia în *tholos*-ul grec (templu circular); devenit motiv decorativ în Roma imperială, în frescele pompeiene, acesta a fost adoptat de arhitectura creștină în Antichitatea Târzie, înainte de a fi preluat de cea carolingiană. Împrumutul pare voit, însă tratarea imaginii nu atinge profunzimea modelului său. Motivul este antic, tratarea barbară. Litera ornată (inițiala), așezată în fața acestei scene, decorată cu *entrelacs*-uri, este de tradiție irlandeză. Totodată, tratarea personajelor dominante marchează apariția celei de a treia dimensiuni. Acest manuscris, primul dintre cele comandate de Carol cel Mare, permite observarea noilor tendințe iconografice și stilistice care se dezvoltă la începutul secolului al IX-lea, ca și reticențele de a le folosi.

La egalitate cu Ravenna. Singurul mozaic carolingian păstrat, acest decor al absidei estice, boltită în *cul-de-four*, dovedește în bună măsură dorința artiștilor carolingieni de a se înscrie în tradiția originilor lor creștine. Ca și la Aix-la-Chapelle, tesele au fost smulse de pe unele monumente din Ravenna, însă tipul de imagine este specific carolingian. Ea îl reprezintă pe Sfântul Sfinților din Templul din Ierusalim, construit de Solomon, în care fusese amplasat Chivotul Legii, păzit de heruvimi. În această scenă, Chivotul este încadrat de doi îngeri, cărora li se alătură alți doi, mai mici. Imaginea indirectă a prezenței divine a fost explicată prin reticența lui Theodulf, atras de iconoclasm, de a-l reprezenta pe Hristos.



Mozaic reprezentând Chivotul Legii
Începutul secolului al IX-lea
Germigny-des-Prés (Loiret)

Miniaturi și *scriptoria*

Cartea ca o operă de artă



Fântâna vieții
cca 805
Evangheliile lui Saint Médard de Soissons
Biblioteca Națională a Franței, Paris

Tentația iluzionistă. Schema iconografică are aceeași sursă ca și reprezentarea similară din Evangheliarul lui Carol cel Mare, denumit „al lui Godescalc". Însă, în timp ce acolo a fost reprodus un model al fântânii în două dimensiuni, noua copie încearcă în mod deliberat o abordare a perspectivei. Prin anumite artificii (instalarea unui portic în partea de jos, folosirea culorii verzi la baza nișei, pentru a topi arhitectura în masa vegetală), artistul atenuează anomaliile născute dintr-o absență a perspectivei logice.

Povara naturalismului. Evanghelistul tronează în poziție centrală în fața unui portic văzut în perspectivă, într-un peisaj de coline împădurite, tratate în manieră naturalistă. Personajul este, la rândul lui, modelat realist, cu degradeuri de nuanțe. Desenul preliminar nu este perceptibil și figura se naște din suprapunerea materialelor. Utilizarea guașei opace pe un pergament purpuriu demonstrează mâna unui pictor care stăpânește tehnicile răsăritene. Tradiția orientală este perceptibilă, de asemenea, prin absența – obișnuită în Bizanț – a simbolului evanghelistului. Acesta nu lipsește niciodată în reprezentările occidentale.

Sfântul Ioan
cca 800
Evangheliile Încoronării
Kunsthistorisches Museum, Viena



Sub dinastia carolingiană, creația de manuscrise miniate de lux (anluminate) capătă o însemnătate majoră, fiind încurajată de suverani, deveniți principalii comanditari.

De la sfârșitul epocii antice, manuscrisele se realizează în ateliere monastice, denumite *scriptoria*. La începutul secolului al IX-lea, locurile de producție rămân aceleași, însă influența manuscriselor din perioada Antichității Târzii, recurgerea la artiști formați în tehnicile clasice și multiplicarea comenzilor de lux se află la originea unei profunde mutații stilistice.

Școala palatină și reînnoirea picturii

Din anul 800, Carol cel Mare susține cu bună știință, pe lângă Curtea de la Aix-la-Chapelle, mai multe ateliere, practicând un stil de tradiție antică, cu imagini care acoperă toată pagina și fără reticențele constatate în manuscrisul-pionier – Evangheliarul lui Carol cel Mare, numit „al lui Godescalc". Comenzile par să-i aparțină mai ales suveranului și apropiaților săi. Anumite manuscrise, ca Evangheliile Încoronării, sau cele de la Xantem sunt moștenitoarele manierei elenistice și utilizează materiale și tehnici orientale: pergament purpuriu, guașă cu tușă groasă. În altele,

precum Evangheliile lui Ada sau cele ale lui Saint Médart de Soissons, tehnica desenului colorat se menține încă, dar accentul este pus pe redarea, uneori discutabilă, a celei de a treia dimensiuni. Reprezentările se limitează la portretele evangheliștilor așezate la începutul Evangheliei lor. Absența imaginilor cu Hristos între perioada în care a fost creat Evangheliarul lui Carol cel Mare (781-783) și aceea a Evangheliilor de la Lorsch (cca 810) a condus la presupunerea că împăratul sau apropiații lui au fost influențați o vreme de un iconoclasm moștenit de la Bizanț.

Către un spațiu cu trei dimensiuni

Într-o primă fază, pictorii sunt seduși de redarea în *trompe l'œil*, după modelul antic. Această tehnică a perspectivei, imperfect stăpânită, cunoscută prin exemple variabile calitativ, justifică aberațiile vizuale inevitabile. Astfel de reprezentări, în continuare stângace, vor deveni mai rare după moartea lui Carol cel Mare. În schimb, se face simțită preocuparea pentru modelarea corpurilor și a veșmintelor, după modelul manuscriselor de tradiție elenistică, prin eliberarea de desen și prin folosirea unor zone colorate, în școlile din Reims (începând din anul 820: Evangheliile lui Ebbon) sau din Metz (cca 850: Sacramentarul lui Drogon).

Carol cel Pleșuv și înflorirea producției artistice

Începând din anul 845 și până în anul 870, școala de la Tours, apoi grupul de artiști care lucrează pentru Carol cel Pleșuv, moștenitori ai experiențelor anterioare, practică în numeroasele copii ale Evangheliilor și ale Vechiului Testament o artă picturală bine stăpânită, mai puțin exuberantă decât cea de la Reims și fără căutări clare privind tratarea spațiului. Însă unii pictori și sculptori în fildeș își stăpânesc îndeajuns de bine arta pentru a interpreta în mod iscusit cicluri iconografice complexe (Biblia lui San Paolo fuori le mura, Roma, circa 870) și pentru a elabora imagini sintetice, adevărate comentarii teologice (ferecătura Evangheliarului lui Henric al II-lea).

Sfântul Marcu
cca 820-825
Evangheliile lui Ebbon
Biblioteca Municipală, Epernay

Un artist virtuos. Pictorul care lucrează pentru Ebbon, arhiepiscop de Reims și frate de lapte al lui Ludovic cel Pios, este profund marcat de operele de tradiție elenistică ale școlii palatine și se inspiră direct din Evangheliile Încoronării. El lasă deoparte orice căutare a perspectivei și creează profunzimea numai prin modelarea personajelor și a peisajului. Tehnica sa picturală, eliberată de grija oricărui contur, îl conduce la sugerarea volumului și a mișcării personajului prin rapide trăsături de guașă care suprapun tonuri de brun, alb, aur, pentru veșmintele ce par a flutura, și diverse nuanțe de ocru pentru accentuarea expresivității feței. Evanghelistul se detașează pe fondul lucrat în laviu acuarelat care sugerează peisajul.





Răstignirea
cca 869-870
Evangheliarul lui Henric al II-lea
Ferecătură de carte, partea superioară din fildeș,
Bayerischestaatsbibliothek, München

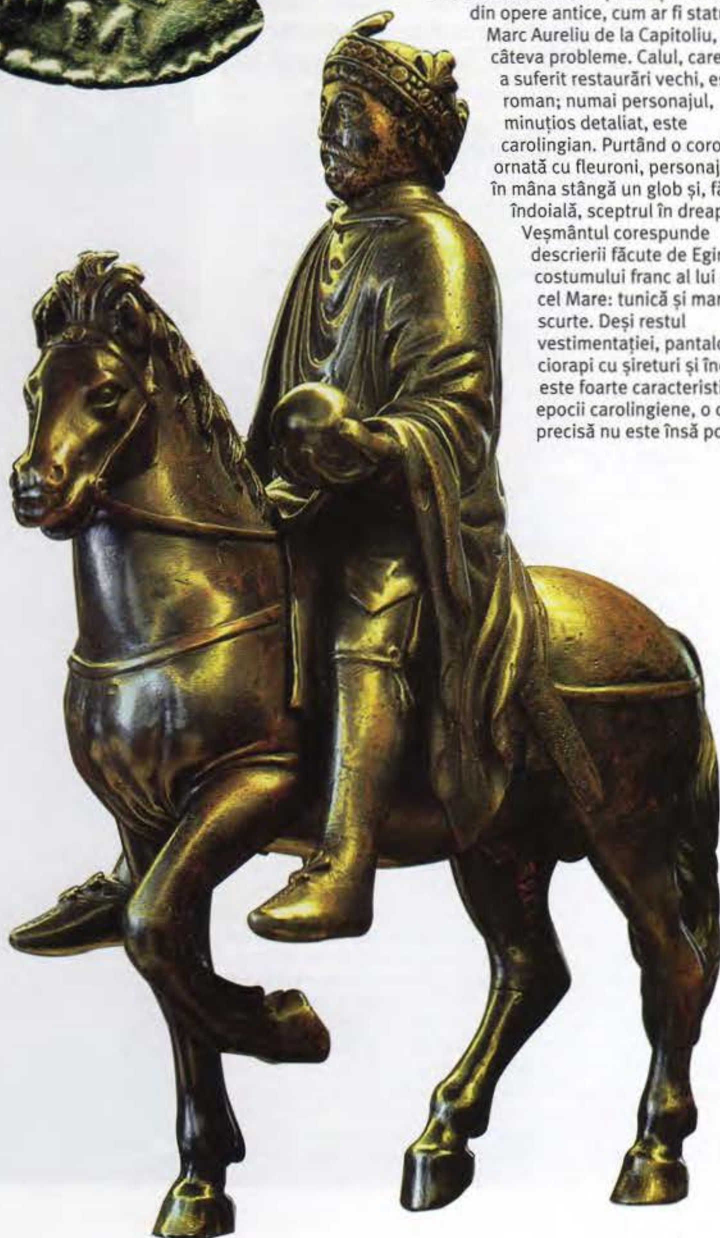
O artă de Curte rafinată. A doua jumătate a secolului al IX-lea este caracterizată printr-o abundentă producție de fildeșuri, cele mai importante provenind din atelierele Curții lui Carol cel Pleșuv. Această ferecătură ilustrează Răstignirea și Învierea, înconjurate de o bordură bogat ornamentată cu o friză de acantă. Dacă scenele principale adoptă iconografia clasică (Răstignirea cu Longin și Stephaton, Fecioara și Sfântul Ioan, Învierea cu obișnuita vizită la mormânt a mironosițelor), ferecătura mai conține, deopotrivă, și înfrângerea Sinagogii care se întoarce către vechiul Ierusalim, precum și triumful Romei care tronează în partea de jos, între pământul cel hrănitor și ocean.

Imaginea suveranului

Pentru un nou Imperiu creștin de Apus

Dorința de a reface Imperiul Roman îi determină pe noii regi franci să-și calchieze comportamentul și imaginea pe cele ale împăraților Antichității Târzii.





DINAR DE ARGINT DIN TIMPUL LUI CAROL CEL MARE
ATELIERUL DIN MAINZ, SECOLUL AL IX-LEA
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, CABINETUL DE MEDALII, PARIS

STATUIA ECVESTRĂ A LUI CAROL CEL MARE
PRIMA SAU A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL IX-LEA
BRONZ CU URME DE POLEIRE
ÎNĂLTIME 23,5 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Un nou împărat roman. Aceste două exemple de reprezentări sunt revelatoare pentru raporturile căutate de proaspătul Imperiu Carolingian. Deși se menține încă o incertitudine cu privire la personaj, putând fi vorba despre Carol cel Mare sau despre unul dintre descendenții săi, tradiția îl numește totuși pe primul. Monedele sunt copiate direct după modele antice și portretul lui Carol adoptă prezentarea convențională a profilurilor imperiale. Statueta ecvestră, inspirată și aceasta din opere antice, cum ar fi statuia lui Marc Aureliu de la Capitoliu, pune câteva probleme. Calul, care a suferit restaurări vechi, este roman; numai personajul, minuțios detaliat, este carolingian. Purtând o coroană ornată cu fleuroni, personajul ține în mâna stângă un glob și, fără îndoială, sceptrul în dreapta. Veșmântul corespunde descrierii făcute de Eginhard costumului franc al lui Carol cel Mare: tunică și mantie scurte. Deși restul vestimentației, pantaloni, ciorapi cu șireturi și încălțări, este foarte caracteristică epocii carolingiene, o datare precisă nu este însă posibilă.

Încă de la constituirea imperiului și încoronarea monarhului la Roma, se elaborează o prezentare codificată a lui Carol cel Mare, imitând Curtea de la Constantinopol și câteva modele antice; posteritatea sa va fi însemnată, îndeosebi în Imperiul Romano-German.

Carol cel Mare și tradiția imperială antică

Despre Carol cel Mare știm din relatările lui Eginhard, biograful său, că, după ce devine împărat, abandonează costumul scurt al francilor pentru tunica lungă și hlamidă, imitând înfățișarea unui *basileus* (rege) bizantin. Nu s-au păstrat reprezentări sigure ale acestei ținute, exceptând probabil mica ecvestră de la Muzeul Luvru și câteva monede pe care acesta figurează din profil, precum un împărat roman. De altfel, grandoarea și puterea sa sunt exprimate atât de anluminurile elaborate în *scriptorium*-ul palatin, cât mai ales de capela de la Aix, unde locul său, situat între lumea celestă și cea terestră, îl desemnează ca fiind alesul lui Dumnezeu.

Imaginea unui împărat creștin

Primul portret realizat este cel al lui Ludovic cel Pios, în *Lauda sfintei cruci*, de Raban Maure, abate de Fulda (822-842), loc unde a fost realizată lucrarea. Împăratul este reprezentat aici ca soldat al lui Hristos, îmbrăcat într-un costum de general din Antichitatea Târzie, ținând în mâna dreaptă un sceptru cu cruce, iar în cealaltă, un scut. Majoritatea înfățișărilor suveranilor au fost realizate în *scriptorium*-ul de la Saint Martin de Tours, apoi de pictori care lucrau la Curtea lui Carol cel Pleșuv. Portretele sunt de două tipuri, uneori combinate: unul reproduce, fără îndoială, un mod vechi de prezentare în care conducătorul, în poziție frontală, stă pe tron între doi soldați din care unul poartă spada și celălalt lancea și scutul (Evangheliile lui Lothar, cca 850); celălalt tip de portret îl plasează pe rege într-un spațiu sacru dedesubtul unui *velum*, sub care este binecuvântat de mâna lui Dumnezeu (Psaltirea lui Carol cel Pleșuv), și înconjurat uneori de simboluri adiacente: îngeri, virtuți (Evangheliile lui Saint Emmeram de Ratisbonne, Biblia lui San Paolo fuori le mura, 869-870).

Către o suveranitate de origine divină în Imperiul Germanic

Spre deosebire de regatul capețian, în care imaginile suveranului sunt rare (sigilii) și foarte sobre, în jurul

anului 1000, Imperiul Ottonian continuă tradiția carolingiană, amplificând-o progresiv. Portretul lui Otto al II-lea din *Registrum Gregorii* (cca 984) îl prezintă pe suveran pe tron, înconjurat de figuri alegorice care simbolizează provinciile imperiului; înveșmântat într-un costum de ceremonie, el ține sceptrul și sfera puterii, marcată cu cruce. Evangheliile lui Otto al III-lea (sfârșitul secolului al X-lea), fiul celui menționat mai sus, îl prezintă pe suveran înconjurat de soldați și de clerici, simboluri ale temeliei puterii, aranjați după o dispunere care amintește de mozaicul lui Iustinian de la San Vitale, din Ravenna. Într-un manuscris ulterior, Evangheliile lui Liuthar, el este reprezentat aproape ca egalul lui Hristos.



PORTRETUL LUI CAROL CEL PLEȘUV
CCA 846
PRIMA BIBLIE A LUI CAROL CEL PLEȘUV, DENUMITĂ „A LUI VIVIEN"
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

Alesul lui Dumnezeu. Ultimă anluminură a celui mai celebru manuscris al școlii din Tours, această reprezentare ilustrează predarea de către Vivien, abate laic de Saint Martin de Tours, a manuscrisului său regelui. Nu este vorba în nici un caz aici de o scenă surprinsă pe viu, ci de un pretext pentru a insista asupra originii divine a regalității carolingiene. Deși tratată în perspectivă plonjantă, scena este organizată într-un plan vertical care permite fixarea suveranului, în poziție mediană, pe un covor de nori. Binecuvântat de mâna Domnului, încoronat de virtuțile așezate de o parte și de alta, el tronează sub un *velum* străjuit de lămpi care atestă caracterul sacru al locului unde se desfășoară acțiunea. Prezența soldaților (purtători de spadă și lance) precum și a grupului de călugări în veșminte de fast fac trimitere la cele două fundamente ale puterii suveranului: armata și Biserica.



NATHAN, DAVID ȘI BATȘEBA
AL TREILEA SFERT AL SECOLULUI AL IX-LEA
PSALTIREA LUI CAROL CEL PLEȘUV
FERECĂTURĂ, FAȚĂ INTERIOARĂ, FILDEȘ
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

Modelul biblic. Raportarea la regii din Vechiul Testament este o constantă la suveranii franci. Carol cel Mare purta numele lui David în Academia palatină, iar acesta este reprezentat cu trăsăturile regelui în prima Biblie a lui Carol cel Pleșuv. Scena reprezentată aici ilustrează reproșurile făcute lui David de marele preot Nathan pentru răpirea Batșebei și moartea lui Uri, soțul ei. David poartă costumul scurt, carolingian, și chipul său îl evocă pe cel al lui Carol. Această prezentare a unui episod lipsit de glorie din viața regelui biblic se justifică, poate, din perspectiva unor fapte de penitență, împrejurările celei de-a doua căsătorii a lui Carol fiindu-i reproșate acestuia.

Arhitectură și liturghie

Modele – Roma și Ierusalimul



SAINT RIQUIER
GRAVURĂ DE PAUL PETAU
ÎN *DE NITHARDO*
CAROLI MAGNI NEPOTE, 1612

O imagine a locurilor sfinte. Pe baza a două gravuri din secolul al XVII-lea, care reproduc o miniatură romană dispărută, și a două texte din secolul al IX-lea și al XI-lea, s-a putut ajunge la o concluzie privind nașterea ansamblurilor mânăstirești occidentale, prin imitarea locurilor sfinte de la Ierusalim. Imaginea bisericii abațiale carolingiene din Centula a fost confirmată parțial de arheologi (Biserica Sainte Marie la sud). În afară de incintă, mai sunt reprezentate aici două sanctuare secundare și marea mânăstire abațială care prezintă la vest un pol la fel de dezvoltat ca și cel din est, dar fără absidă. În acest nivel perfecționat al complexurilor mânăstirești occidentale își avea locul *ecclesia Sancti Salvatoris*, imitație după Ierusalim. În centrul navei centrale se înălța altarul Sfintei Cruci.

Exemplul greu al Romei. Această miniatură reflectă cu claritate alegerea tipului de construcție liturgică adoptată la Metz, începând cu mijlocul secolului al VIII-lea. Într-un spațiu arhitectural ușor lizibil, este reprezentată o slujbă în maniera practicată de Roma. Preotul, aflat în picioare sub un ciborium, în spatele altarului, pe care este așezat un potir, celebrează slujba în fața credincioșilor adunați în nava centrală. Limita *presbiterium*-ului este marcată de o balustradă, iar cei prezenți sunt dispuși după o ierarhie precisă: clericii cu tonsură, demnitarii cu veșmânt lung și poporul cu veșmânt scurt. Această imagine reflectă, fără îndoială, organizarea eclezială de la San Pietro.

COLECTĂ A SLUJBEI SFÂNTULUI PAVEL
ȘCOALA DIN METZ, CCA 850
SACRAMENTARUL LUI DROGON
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

Încă de la sfârșitul secolului al VII-lea, papii încearcă în zadar să unifice practicile liturgice ale lumii occidentale. Carolingienii le vor da o mână de ajutor prin programul lor arhitectonic, complement necesar al ambițiilor lor politice.

Modelul Romei, introdus la mijlocul secolului al VIII-lea sub episcopatul Sfântului Chrodegang (Godegrand), sfetnic al lui Pepin cel Scurt și cea mai înaltă autoritate ecleziastică a galilor, a condus la dezvoltarea unei formule arhitecturale originale chiar din anii 800. Necesitatea de a ține slujba fie după liturghia romană, concepută a se desfășura la sărbătorile majore în spațiul corului, fie după rituri locale i-a determinat pe unii episcopi sau mânăstiri să construiască biserici cu două abside față în față (catedrala din Köln, cca 800 și al treilea sfert al secolului al IX-lea; biserica abațială din Fulda, 791-819; proiectul Mânăstirii Sankt Gallen, cca 820-830). În a doua variantă a catedralei din Köln, absida vestică cuprinde o criptă de formă inelară, replică fidelă a celei construite în timpul lui Grigore cel Mare în jurul mormântului Sfântului Petru. Modelul va avea un mare ecou în lumea germanică, chiar și după dispariția necesităților liturgice.

Ierusalimul și raportarea la locurile sfinte

La sfârșitul secolului al VIII-lea, accesul din nou posibil la locurile sfinte a stârnit dorința copierii întregii desfășurări a acestora, pentru a imita liturghia pascală practicată acolo. Abația Saint Riquier din Centula (Somme), construită între anii 790 și 799, la inițiativa lui Angilbert, apropiat al lui Carol cel Mare și abate laic al mânăstirii, este înălțată cu referință explicită la Ierusalim. De la est la vest se află sanctuarul, nava centrală care găzduiește un altar al Sfintei Cruci și, la extremitatea vestică, o masivă capelă înaltă închinată Mântuitorului. Într-un singur edificiu au fost adunate rotonda *anastasis*-ului (Învierea) care adăpostește mormântul lui Hristos, atriumul care înconjoară Golgota și Bazilica Martyrion-ului. O astfel de dispunere occidentală devine curentă în secolul al IX-lea și durează până în epoca romanică, fără să se știe, cu adevărat, dacă liturghia practicată la Saint Riquier a supraviețuit.

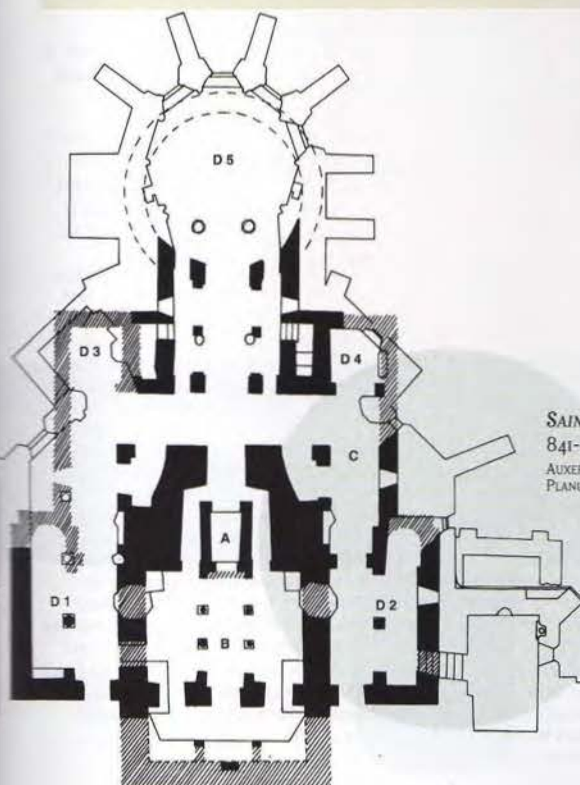
Cripta în afara clădirii și cultul relicvelor

În afara acestei mutații liturgice, se constată încă o transformare fundamentală, aceea a multiplicării altarelor secundare. Pe măsură ce biserica apare ca o oglindire terestră a Ierusalimului celest, sfinții devin mijlocitorii cei mai de seamă pe lângă Dumnezeu. De aceea, cererea pentru slujbele așa-zis „private" pentru sufletul defuncților crește și necesită un număr mare de sanctuare adiacente. Repartizate mai întâi în navele laterale, aceste sanctuare vor fi deplasate, către mijlocul secolului al IX-lea, dincolo de absidă, în capelele situate în afara clădirii principale la care se ajungea printr-un culoar care, încercuind peretele exterior al bisericii, îi copia forma.



Corvey am Weser
873-885
(Renania de Nord, Westfalia)
Fațada vestică

Biserica, un Ierusalim celest. Unică urmă a bisericii abațiale carolingiene, descendentă a celei din Corbie (Somme), zidăria masivă occidentală de la Corvey conservă cea mai importantă parte din prima sa structură, deși în secolul al XII-lea vârful turnurilor laterale a fost supraînălțat, iar turnul central a fost înlocuit cu un turn-clopotniță, dispus orizontal. Cele două turnuri laterale, care adăposteau scara, încadrează un pridvor cu triplă deschidere permițând accesul spre masivul în plan pătrat acoperit la origine de un puternic turn pătrat. Nivelul inferior, boltit, conținea o capelă înaltă, împrejmuită la vest, la nord și la sud de părți joase cu tribune, la început cu o deschidere largă spre nava centrală. Un decor somptuos cu picturi murale și altoreliefuri din stuc completa interiorul.



Saint Germain
841-859
Auxerre (Yonne)
Planul criptei

Mijlocirea sfinților. Dacă în Antichitatea Târzie pelerinajele se făceau spre Ierusalim, Roma sau locuri îndepărtate din Egipt, în epoca carolingiană ele cuprind toate destinațiile creștinătății și se închină chiar sfinților care nu au suferit martiriul, ca Sf. Germain, al cincilea episcop din Auxerre. În jurul spațiului de mormânt (A), din care se păstrează anumite elemente vechi, a fost ridicată o mică bazilică cu trei nave, Confesionalul (B). Un culoar cotit, situat în afara clădirii (C), le permite pelerinilor vederea spre mormânt, printr-o largă deschidere răsăriteană, și accesul către cele patru capele auxiliare cu orientare spre est, ca și rotonda axială. Peste aceste cripte inferioare boltite se aflau, așa cum o precizează un text din secolul al IX-lea, alte cripte boltite, dublând numărul capelelor (D1, D2, D3, D4, D5).

Primele mânăstiri

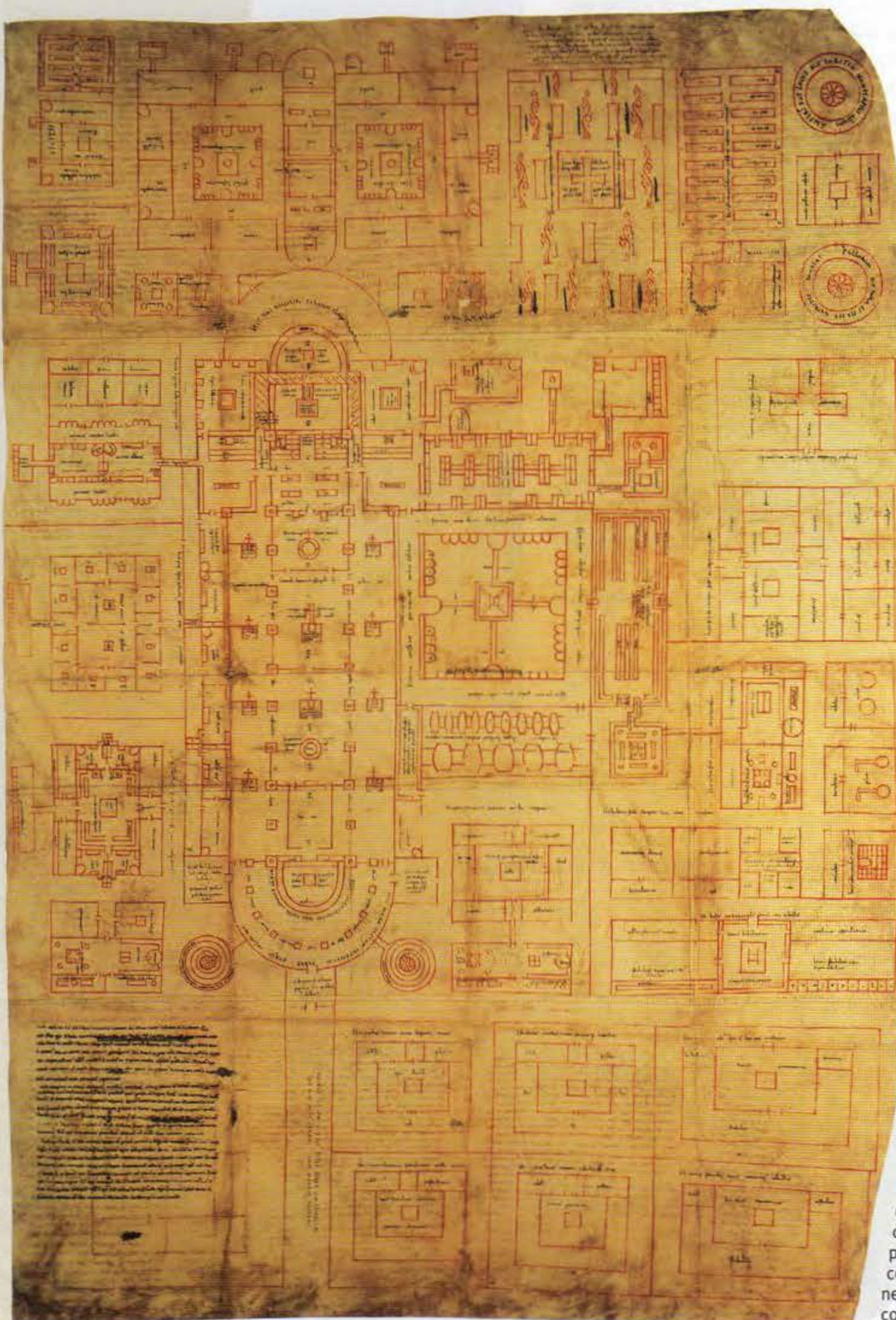
Comunitatea spiritelor

Născut în Egipt și în Orientul Apropiat, monahismul se dezvoltă destul de târziu în Europa. În Italia, în secolul al VI-lea, Sfântul Benedict pune bazele Ordinului Benedictin.

Lumea monastică este, fără îndoială, cea care a menținut până în zilele noastre cele mai vechi tradiții. Tentația unei vieți consacrate lui Dumnezeu li s-a impus unora foarte devreme. Primul răspuns la această chemare, eremitismul, prezent deja în comunitățile evreiești (Ioan Botezătorul), nu mai pare un răspuns satisfăcător pentru cei pe care îi atrage contemplația și a căror viață trebuie să fie organizată în colectivități, prin elaborarea unor norme de trai în comun.

De la ermitism la comunitate

În secolul al IV-lea, așezămintele monastice tind să se înmulțească în Orientul Mijlociu, în special la Constantinopol. În Occident, viața contemplativă, atât pentru bărbați, cât și pentru femei, se dezvoltă într-un cadru structurat de regula monastică. Ordonate mai întâi prin simple instrucțiuni spirituale (regula Sfântului Augustin, principiile de viață ale așezămintelor Sfântului Martin de la Ligugé și de la Tours, cele ale lui Jean Cassien la Marsilia sau ale Sfântului Honorat, în Insulele Lérins), comunitățile își impun din ce în ce mai mult, în special în Italia, să funcționeze după principiile unor coduri cum este Regula Maestrului, sursa din care s-a inspirat regula cea mai importantă, a Sfântului Benedict din Nursia, elaborată în secolul al VI-lea și experimentată la mânăstirea din Monte Cassino.



Planul teoretic de la Sankt Gallen
cca 820-830
Biblioteca din Sankt Gallen (Elveția)

Un ideal de viață autarhică. Acest plan, elaborat la abația din Reichenau, i-a fost trimis lui Gozbert, abate de Sankt Gallen, care plănuia să-și reconstruiască abația. Originalitatea documentului ține de faptul că acesta prezintă în detaliu toate construcțiile anexe, necesare vieții comunitare. La est de biserică sunt organizate în mod simetric chiliile novicilor și ale bolnavilor, acestea din urmă lângă sala infirmeriei și grădina de plante medicinale. La sud sunt dispuse atelierele și grajdurile, staulele (către vest) și curtea de păsări. La nord, alături de casa abatelui, se găsește școala copiilor laicilor (educația fiind asigurată de călugări încă din timpul lui Carol cel Mare). De o parte și de alta a intrării vestice se găsesc camerele oaspeților, nobilii la nord, cei de rând la sud, lângă ateliere. Structura fiecărei clădiri este prezentată atât de detaliat, încât cuprinde chiar și mobilierul. Numeroasele inscripții existente pe plan nu lasă nici o îndoială asupra funcțiunii diverselor locuri. Din ceea ce s-a realizat, se cunoaște din săpături numai biserica, la care nu au fost însă respectate decât unele dintre principiile fundamentale ale planului: neta separare între călugări și laici, deja bine marcată pe plan, și culoarele de acces la mormântul Sfântului Gall, cu o circulație în întregime subterană.

Incintă monastică sau canonică

Organizarea așezămintelor monastice apusene nu este deloc cunoscută înainte de secolul al VIII-lea; abia în secolul al IX-lea apare o structură arhitecturală foarte precisă. Rarele texte care ne descriu cele mai vechi așezăminte (Jumièges) nu pomenesc nimic despre organizarea comunităților monastice și canonice din epoca carolingiană. La Metz, la mijlocul secolului al VIII-lea, episcopul Chrodegang adaptează pentru canonicii săi regula Sfântului Benedict, constrângându-i să trăiască într-un *claustrum*, o incintă de mânăstire; această reformă se răspândește în Occident cu un succes mai mare sau mai mic. Săpăturile făcute în așezământul canonic de la Autun au permis scoaterea la lumină a fundațiilor mânăstirii carolingiene cu galerii. Totodată, în lumea monastică se găsește structura definitivă a spațiului claustral, în care biserica și construcțiile destinate vieții comune sunt dispuse precis în jurul unei incinte de mânăstire prevăzute cu galerie. Faptul că această organizare pornește dintr-o concepție temeinic elaborată este dovedit de existența planului de la Sankt Gallen, rezultat parțial al concluziilor conciliului de la Inden-Aix-la-Chapelle din 816-817.

O organizare strictă a spațiilor monastice

Planul de la Sankt Gallen nu oferă numai imaginea gata fixată a incintei mânăstirești medievale, așa cum se va regăsi ea în timp, în special la benedictini și la cistercieni, în care galeriile repartizează, în general, într-o ordine imuabilă: la est, sala de consiliu canonic și sala călugărilor, sub dormitor; la sud, trapeza și la est, zona proviziilor. Aranjamentul ține seama, de asemenea, de tot ceea ce este necesar unei vieți autarhice. Acest plan teoretic, adesea calificat drept ideal, care caută să respecte toate nevoile călugărilor, anunță organizarea abației de la Cluny II în jurul anului 1000.



Abate donator
Începutul secolului al IX-lea
Abația Sf. Benedict
Pictură murală
Malles Vencosta (Tessino, Italia)

O viață claustrală organizată. La Malles, imaginea ocupă un rol important în luxosul decor al acestei mici abații italiene, apropiată de frontiera elvețiană. O sală simplă, dreptunghiulară, prezintă la est trei nișe cu o mică profunzime, acoperite de arce succesive intercalate, unde se află altarele. În rest, într-un bogat decor de stucaturi sunt reprezentate portrete ale donatorilor: un duce carolingian, ținând în fața sa o spadă în teacă, semn al funcției de autoritate, și un abate. Acesta din urmă, cu tonsură, este înveșmântat cu haina simplă din aba a călugărilor. Reprezentarea, care arată statutul personajului precum și organizarea ierarhică a unei mânăstiri benedictine, este, de asemenea, o mărturie a austerității cerute călugărilor și abatelui, exprimată prin sărăcia și simplitatea costumului.



Baston de abate
Sfârșitul sec. al X-lea-începutul sec. al XI-lea
Fildeș
Muzeul Național al Evului Mediu, Paris

Simbolul puterii. Bastonul autorității, terminat adesea, în Evul Mediu, printr-o cruce, simbolizează puterea abatelui. La modelele mai vechi, cum este acesta, care aparținea lui Morard, abate de Saint Germain, mort în anul 1014, bastonul are un mâner în forma literei T.

Renașterea ottoniană

Între moștenirea carolingiană și influența bizantină

Imperiul Ottonian se dorește a fi moștenitorul suveranității carolingiene, însă căsătoria lui Otto al II-lea cu prințesa bizantină Theofana se va afla la originea unei mutații estetice, produse de noile înrâuriri bizantine.

O dată cu dispariția ultimului rege carolingian din regatul Francia Orientală, puterea este confiscată de o nouă familie, Ottonienii. Primul din linie, Henric I Păsărarul, marchează teritoriul (919-936), iar succesorul său, Otto I (936-973) se consacră organizării lui, atât pe plan civil, cât și religios. Într-adevăr, în mediul clerical și mai ales în mânăstirile reapărute în timpul succesorilor săi, se va manifesta o renaștere artistică bazată pe izvoare carolingiene indubitabile și pe numeroase aporturi bizantine. Otto al II-lea (973-983) și, mai ales, Otto al III-lea (984-1002) și Henric al II-lea (1002-1024) vor favoriza dezvoltarea unei culturi rafinate, în special în domeniul artelor prețioase.

Otto al II-lea și Theofana: influența Bizanțului

Căsătoria, în anul 972, a lui Otto al II-lea cu prințesa bizantină Theofana încurajează sosirea în imperiu a unor artiști răsăriteni a căror manieră, vizibilă în artele prețioase (orfevrărie, miniatură, fildeș), este decelabilă și în arhitectură. Dacă operele care datează din timpul domniei lor prea scurte sunt puține, în schimb punctul lor de plecare este elocvent, apreciat adesea ca fiind un ecou, asumat, al tradiției carolingiene. Astfel, alături de unele manuscrise miniate sumar copiate în școlile palatine ale lui Carol cel Mare



Încoronarea lui Otto al II-lea și a Theofanei
După anul 983
Fildeș
Muzeul Național al Evului Mediu, Paris

O suveranitate de drept divin. Această placă de fildeș, cu aparență bizantină, îl prezintă pe Hristos încoronându-i pe Otto al II-lea și pe prințesa Theofana. Mântuitorul, reprezentat în picioare, pe un piedestal, este încadrat de cei doi suverani, de dimensiune mult mai mică, înveșmântați în costum imperial bizantin. Deasupra, două inscripții indică funcția lor, în latină pentru Otto, în greacă pentru Theofana. Înrudirea acestei plăci cu opere provenind de la Constantinopol (în special o reprezentare a lui Romain și a Eudoxiei, suverani bizantini din secolul al X-lea) arată cât de profund a marcat modelul imperial bizantin Imperiul German.



Biserica abațială Sankt Kyriac
961-cca 975
Gernrode (Saxonia Inferioară)
Elevație interioară a navei centrale

O bazilică în manieră greacă. Referința antică, foarte apreciată de carolingieni, devine regulă către anul 1000 și în cursul secolului al XI-lea, prin realizarea de edificii cu șarpantă, de mari dimensiuni, imitații simplificate ale bazilicilor paleocreștine de la Roma. La Gernrode, edificiul cu doi poli, înzestrat la început cu un masiv vestic, mai prezenta, printre altele, construcții alternante pentru susținere (coloane și stâlpi) și tribune deschise prin goluri pereche. Aceste două particularități care apar, se pare, pentru prima dată în Occident au o origine greacă de netăgăduit, și modelul lor ar fi Sf. Dumitru din Salonic (secolul al VI-lea). Existența unei tribune rezultă, fără îndoială, din faptul că izolarea laicilor de comunitatea feminină este imperativ necesară.



sau de reluarea unor imagini simbolice ale regelui pe tron, perfecționate sub domnia lui Carol cel Pleșuv, o piesă din fildeș îi reprezintă pe cei doi suverani încoronați de Hristos după o dispunere strict bizantină. La fel, biserica abațială din Gernrode (Saxonia Inferioară), începută în această perioadă, prezintă un plan mai degrabă carolingian și tribune după modelul grecesc. Către anul 1020, Capela Sankt Bartolomeu din Paderborn (Westfalia) dovedește continuitatea aporturilor orientale, prin prezența unui arhitect venit din Bizanț și prin sistemul de boltire cu mici cupole aplatizate pe fiecare travee.

O nouă „Renaștere" artistică

La sfârșitul secolului al X-lea, în timpul minoratului lui Otto al III-lea, când puterea ottoniană pare slăbită, în Germania se dezvoltă totuși strălucitoare nuclee artistice, în mânăstiri (Reichenau, Sf. Emmeram de Ratisbonne) și în unele centre episcopale (Köln, Fulda). La Reichenau și Ratisbonne, prezența unor *scriptoria* imperiale, ale lui Otto al III-lea și Henric al II-lea, explică bogatele reprezentări de suverani realizate în tradiția carolingiană, dar și renunțarea la iluzia spațială în schimbul unor imagini cu două dimensiuni și fonduri abstracte, adesea aurite, moștenite de la Bizanț. În paralel, în valea Rinului, se dezvoltă o artă a metalului sculptat (fontă sau *repoussé*) care anunță, într-o viziune elaborată, reînnoirea în secolul al XI-lea a genului.



Coloana lui Hristos
cca 1020
Catedrala Sankt Michael
Bronz, înălțime 379 cm, diametru 58 cm
Hildesheim (Saxonia Inferioară)

Subminarea Romei antice. Acest monumental picior de cruce, presupus a evoca coloana Templului lui Solomon, se referă explicit la columnele imperiale antice, în mod deosebit la aceea a lui Traian, de la Roma. Într-un registru continuu, de jos în sus, se detașează, în basorelief, episoadele majore ale vieții publice a lui Hristos. Această realizare a atelierului unui meșter în bronz din Hildesheim dovedește o măiestrie echivalentă celei a meșterilor de la Aix-la-Chapelle. Totodată, în loc să se inspire doar din decorația antică, artiștii secolului al XI-lea preferă reprezentările cu figuri într-o abundentă ornamentație. Deși este întotdeauna asociată cu orfevrăria, această artă apare mai ales ca una dintre mărturiile renașterii sculpturii monumentale din Europa de Nord.

Altar din Bâle
Începutul secolului al XI-lea
Aur ciocănit pe lemn
Înălțime 120 cm, lățime 177,5 cm
Muzeul Național al Evului Mediu, Paris

Stăpânirea deplină a artei metalului. În afară de meșteșugul bronzului, anumite centre (Fulda, valea Rinului) au dezvoltat basorelieful sau *ronde-bosse*-ul, care, deși similar orfevrăriei, se apropie prin dimensiuni de sculptura monumentală. Această față de altar, oferită catedralei din Basel de Henric al II-lea și Cunegonde, soția sa, îi prezintă într-un aliniament din cinci arcade pe Hristos cu suveranii îngenunchiați la picioarele Sale, încadrat de trei arhangheli și de Sf. Benedict. Peste marile figuri sculptate în lemn, în basorelief, este aplicată o foiță de aur, lucrată în tehnica *repoussé*, pe care sunt aplicate câteva complemente grafice.

Evul Mediu





Evul Mediu

Dezvoltare și tulburări



Îngerul sună din trâmbiță a cincea oară, Lăcustele se abat asupra Pământului
Secolul al XI-lea
Beatus de Liebana, Abația Saint Sever
Biblioteca Națională a Franței, Paris

Îngrijorați de frământările de la sfârșitul secolului al X-lea, clericii, prizonieri ai unei credințe marcate de îndoieli escatologice, au cercetat zodii, evenimente istorice, „miracole" cosmice sau ale măruntaielor Pământului și le-au interpretat pe toate, plecând de la cartea Apocalipsei.

Transformările rurale

Creșterea demografică fără precedent din Europa Occidentală a necesitat mari defrișări. Progresele înregistrate de agricultura extensivă sunt dublate de ameliorarea tehnicilor și a uneltelor. Pe de altă parte, pe lângă cultura diversificată a plantelor alimentare, centrată pe aceea a cerealelor, apar culturi care furnizează materii prime pentru industria textilă în plină dezvoltare (in, cânepă, plante folosite la vopsit) și activități legate de aprovizionarea orașelor (horticultură și creșterea animalelor). De această înflorire economică, produsă într-o societate bazată pe schimburile de servicii pe trei niveluri, între cei care aparțin religiei, armată și cei care muncesc, profită mai ales primele două, prin greutățile la care îi vor supune pe țărani. Totuși, condiția acestora din urmă se îmbunătățește, șerbia regresează în numeroase regiuni, regimul concesionării pământului în arendă fixă se generalizează și comunitățile rurale obțin libertăți negociate cu seniorii.

Pagina precedentă:
Somnul magilor
cca 1130-1140
Capitel
Catedrala Saint Lazare din Autun

Renașterea orașelor

Motor al progresului, comerțul renaște. Doi poli mai dens urbanizați, Țările de Jos și Italia, dețin inițiativa schimburilor. Negustorii se întâlnesc la jumătatea drumului, în târgurile din Champagne; italienii din Florența, Lucca, Siena, fondatorii unor asociații comerciale și inovatori în practicile contabile și bancare, joacă un rol preponderent. Veneția, prin legăturile sale privilegiate cu Bizanțul, apoi Genova și Pisa, concurentele sale, servesc ca intermediari cu Imperiul de Răsărit și cu lumea musulmană. Orașele portuare germane de la Marea Nordului și de la Baltica creează Hansa pentru a-și întări relațiile cu scandinavii și cu slavii și pentru a înființa agenții comerciale la Bruges și la Londra. Protejat de ziduri puternice de fortăreață, orașul medieval este mândru de superioritatea sa asupra lumii celor „necivilizați". Însă societatea urbană este foarte ierarhizată, rivalitățile între meserii, familii, cartiere sunt aici numeroase, tulburări frecvente opun „poporul slab" și „poporul gras". Oligarhia burgheză încearcă să se elibereze de sub tutela seniorilor laici sau ecleziastici; primării și clopotnițe flamande, palate comunale și campanile italiene, toate acestea proclamă noile puteri ale „comunelor libere" și ale altor orașe deschise.

Noua poziție a statului

Cu excepția Sfântului Imperiu și a Poloniei, unde demnitățile, imperială și, respectiv, regală, se obțin în continuare prin alegeri, în cea mai mare parte a Europei se instalează monarhiile ereditare, ai căror regi, încoronați și susținuți de Biserică, încearcă, bazându-se pe dreptul roman, să se impună și ca suverani, nu numai ca suzerani. Pentru a-și controla statele, ei caută să centralizeze puterea, să instaleze o administrație fiscală și judiciară, să impună o monedă. Rivalizând cu Biserica, ei devin comanditari artistici importanți.

Reînnoirea rolului Bisericii

Credința creștină și instituția ecleziastică asigură unitatea unei lumi occidentale divizate politic: Biserica îi controlează pe oameni, însă puterile sale se suprapun, parțial, cu cele ale prinților. Bogățiile ei sunt imense, dar adesea gestionarea lor este confiscată de aristocrație. Conștientă de dependența sa, Biserica încearcă să se reformeze. Noile ctitorii clunisiene, independente de seniori și de episcopi, atrag cea mai mare parte din donațiile credincioșilor; averea adunată le permite construirea de biserici abațiale; scene precum „Hristos în slavă" și „Judecata de Apoi", sculptate pe

timpanele fațadelor, îi întâmpină pe credincioși; spațiile interioare dau măreție slujbelor liturgice. Prin reforma gregoriană, papalitatea condamnă cu tărie simonia și nicolaismul și afirmă supremația puterii spirituale asupra puterii temporale, provocând astfel un lung conflict cu împăratul. Pentru a evita orice ingerință politică, alegerea papei este rezervată cardinalilor, iar episcopii nu mai sunt învestiți de prinți. Sensibilă la criticile împotriva unui cler acaparator, al cărui comportament și atitudini par destul de îndepărtate de mesajul evanghelic, Roma sprijină crearea Ordinului Cistercian, adept al austerității, și acceptă Ordinele călugărilor cerșetori, franciscanii și dominicanii, instalați în mediul urban. Apreciind ca indispensabilă o mai bună formație intelectuală a clerului, Biserica generalizează școlile episcopale înainte de a favoriza crearea universităților. Preocupat de respectarea dogmei, papa organizează lupta împotriva ereziilor vodoaze (sectă creștină din ținutul Vaud) și catare, apoi creează tribunalul Inchiziției. Biserica predică războiul „drept" împotriva necredincioșilor, sperând să îndepărteze de Occident violențele seniorale, puțin sensibile la proclamarea „păcii lui Dumnezeu"; admite, apoi, crearea Ordinelor de călugări soldați pentru a apăra Pământul Sfânt, garantează, în țările slave, convertirile în forță obținute de cavalerii teutoni și participă la expansionismul apusean prin trimiterea de ambasade religioase până în Imperiul Mongol și în Ethiopia.

Expansiunea geografică a Occidentului

Misionari catolici romani, nu fără conflicte cu omologii lor ortodocși, au creștinat o parte a Europei Răsăritene. Cavalerii normanzi, după ce au pus stăpânire pe Anglia, pătrund în Mediterana, smulg bizantinilor Italia de Sud, apoi Sicilia musulmanilor la instigarea papalității. Reconquista împinge din nou islamul la sud de Peninsula Iberică, care păstrează numeroase urme ale influenței acestei civilizații strălucitoare. Cruciadele ajută o vreme întemeierea statelor latine din Răsărit; acestea asigură îmbogățirea porturilor italiene care se ocupă de transportul cruciaților și monopolizează comerțul din Orientul Apropiat în Extremul Orient, fapt dovedit de epopeea lui Marco Polo; orașele își multiplică schimburile materiale și culturale. A patra cruciadă, deviată de la scopul său de venețieni, determină ruptura între cei doi poli ai creștinătății: Constantinopolul este cucerit, iar Imperiul Bizantin e împărțit între seniorii franci și Veneția. Cetatea dogilor își îmbogățește patrimoniul artistic prin enorme jafuri și își asigură, pentru mai multe secole, un adevărat imperiu colonial în Mediterana Răsăriteană.

Înflorirea artistică

Construcțiile realizate din secolul al XI-lea și până la sfârșitul secolului al XIII-lea înzestrează Occidentul cu un patrimoniu incomparabil. Biserici parohiale, mici mânăstiri și mari biserici abațiale construite pe traseul pelerinajelor arată diversitatea regională a artei romanice, mai bine reprezentată în Europa Meridională. Catedralele „gotice" din orașe încep să fie înălțate în Franța de Nord, fiind puternic inspirate de Biserica Saint Denis, construită de abatele Suger. Utilizând o tehnică nouă, aceea a bolții pe ogive încrucișate, acestea explică, prin partiul care pune accent pe verticalitatea și luminozitatea proprii înălțării sufletelor către Dumnezeu, speculațiile filozofice. Preocupată îndeosebi de reprezentarea lui Hristos, statuara evidențiază și o nouă devoțiune populară, mai puțin penitențială, evidentă în cultul Fecioarei Maria și al sfinților patroni protectori. Chiar dacă durata și costul șantierelor provoacă nemulțumiri populare și întârzieri de construcție, mândria notabilităților și a autorităților religioase laice reușește să mobilizeze efortul colectiv într-un spirit de competiție între orașe; acestea acceptă enorme sacrificii pentru a se făli cu cea mai înaltă boltă și cu cele mai frumoase vitralii ale unei catedrale devenite centru simbolic al cetății pe care o domină cu turnurile înalte și cu fleșa sa. Progresiv, modelul gotic cucerește Occidentul.

Gustul pentru știință și cultură

Școlile mânăstirești, a căror învățătură se limita la textele sacre și la comentariile lor, nu mai satisfac setea de cunoștințe; ele își pierd monopolul o dată cu deschiderea unor școli episcopale care, în afară de artele liberale (gramatică, dialectică, retorică, aritmetică, geometrie, astronomie, muzică), se deschid către drept și medicină și introduc studiul textelor antice. Studenți și profesori, adesea laici, se organizează în colegii. Pentru a guverna autoritar această evoluție, Biserica creează universități independente de episcopat, organizate în facultăți de „arte liberale", de drept, medicină

DETALIU DE STATUI-COLOANE
CCA 1145-1155
PORTALUL DE NORD
CATEDRALA DIN CHARTRES



și teologie, disciplină preponderentă, adesea încredințată unor franciscani sau dominicani. Învățământul scolastic favorizează gândirea rațională în detrimentul celei mistice. Filozofia devine o disciplină autonomă. Profesori reputați și studenți călătoresc în Europa, între Paris, Bologna, Oxford, exprimându-se peste tot în limba latină. Palermo și Toledo profită de foarte înaltul nivel de gândire al savanților musulmani și evrei, specializați în medicină, matematici, geografie, filozofie, și răspândesc traducerile autorilor greci, a căror cunoaștere se pierduse în Occident. Astfel, redescoperirea lui Aristotel duce la tentative de sinteză între



erudiția antică și credința creștină, după cum o dovedește opera lui Toma d'Aquino. Textele religioase și juridice sunt în continuare scrise în latină, la fel ca și poemele epice și de Curte, tot mai cerute de Curțile princiare ale epocii; dar, cum o mare parte a aristocrației nu înțelege limba savantă, se dezvoltă cu timpul o producție literară în latina vulgară, *chansons de geste*, cântecele de dragoste ale trubadurilor, romanele în versuri, inspirate din legendele vechi, celtice sau germanice, poezia alegorică și mistică, precum *Divina Comedia* a lui Dante. În secolul al III-lea, istorioare populare în versuri, încărcate de vervă satirică și teatrul comic se adresează unui public urban lărgit, la fel de sensibil și la textele religioase ale misterelor jucate în piețele publice din fața catedralelor.

Criza secolului al XIV-lea

Presiunea demografică a dus treptat la reducerea sensibilă a terenurilor agricole, la scăderea nivelului de trai și la lipsa locurilor de muncă, concomitent cu fenomene climatice care provoacă lipsuri și revenirea unor maladii endemice. Începând din anul 1347, ciuma bubonică, intrată prin porturile mediteraneene, devastează în câțiva ani Europa, mortalitatea provocată având consecințe sociale, economice, politice și culturale egale cu un veritabil cataclism istoric. Supraviețuitorii îngroziți sunt supuși unor forme de devoțiune ale ispășirii (procesiuni ale practicanților flagelării), caută țapi ispășitori, îi persecută pe evrei, se întorc la vrăjitorie.

Tâlhării și războaie

Reizbucnirea conflictelor feudale duce la jafuri și estorcare de bani; nobilii sărăciți se transformă în tâlhari; pentru unii, războiul devine o meserie profitabilă. Condotierii își formează armate de pedeștri mercenari, înzestrate cu o redutabilă artilerie, și se angajează în serviciul orașelor și al prinților. Costul războaielor crește presiunea fiscală; suveranii convoacă tribunale pentru a obține aprobarea unor noi impozite, ceea ce nu împiedică nici răzmerițele țăranilor, deja împovărați de îndatoririle senioriale, nici revoltele orășenilor împotriva oligarhiilor burgheze sau a soldățimii detestate. Războiul de 100 de ani, interminabil conflict care opune Franța și Anglia, este un amestec al disputelor de suzeranitate feudală și aristocratică. Distrugerile pe care le provoacă determină, ca reacție, apariția unei anumite conștiințe naționale care, în afară de Boemia husită, nu exista încă în nici o altă parte din Europa. În Italia, rivalitățile între regatul din Neapole și cel din Sicilia, între Veneția și Genova, între cetățile guelfe (ca Florența) și ghibeline (ca Milano), veche moștenire a opoziției dintre papă și împărat, sunt exacerbate de recesiunea și certurile ecleziastice.

San Gimignano
Taddeo di Bartolo
Pictură pe lemn
Muzeul Civic, San Gimignano

Marea schismă din Occident

Papalitatea, amenințată de tulburările din statele pontificale, părăsește Roma și se instalează timp de câteva decenii (1309-1377) pe domeniile sale din comitatul Venaisin, la Avignon. Organizându-se în manieră monarhică, aceasta impune Bisericii o fiscalitate mărită. Întoarcerea în Italia a suveranului pontif, bănuit a se afla sub influență franceză, declanșează marea schismă din Occident, cu alegerea a doi papi rivali care se excomunică reciproc și refuză să abdice, la conflict luând parte, deopotrivă, cardinalii și prinții. Europa este divizată, creștinii dezorientați: unii aleg o credință mai interiorizată, care pune accentul pe meditația personală, alții se îndreaptă către confrerii pioase. Teologul franciscan William of Ockham, sprijinindu-se pe autoritatea Scripturii, ia poziție împotriva papei din Avignon și supune organizarea Bisericii unei severe critici. Opera sa are o mare audiență, inspirând luările de poziție și mai radicale ale lui John Wyclif sau ale lui Jan Hus, prefigurând astfel reformele ulterioare.

Mutațiile artistice

Ciuma a determinat oprirea marilor șantiere și rupturi stilistice. O credință mai întâi angoasată, apoi patetică sau morbidă a introdus noi teme picturale: răstignirea, *pietà*, dansul morților. Elitele, neliniștite în ceea ce privește salvarea sufletului lor, consacră generoase donații slujbelor liturgice ținute după deces, dar nu pregetă să își afirme, de asemenea, statutul, prin morminte fastuoase, unde efigia lor sculptată adesea în manieră realistă determină orientarea artei sacre spre reprezentarea profană. Prinții și negustorii bogați își înfrumusețează locuințele cu fresce, tapiserii, obiecte prețioase, grădini de agrement. Deveniți colecționari, rivalizează în angajarea celor mai buni artiști. Dezvoltarea unei evlavii mai intimiste determină construirea unor oratorii și a unor capele particulare, explicând comenzile de retabluri de mici dimensiuni și copierea de cărți de rugăciuni decorate cu miniaturi rafinate, a căror ferecătură este o delicată lucrare de orfevrărie. În afara Italiei, Parisul rămâne cel mai important centru artistic până la războaiele civile, când locul revine statelor burgunde; Avignon însă, care beneficiază de mari lucrări pontificale, atrage numeroși artiști. În Italia, războaiele nu împiedică o renaștere literară (Dante, Boccaccio, Petrarca) și artistică excepțională. Artiștii călătoresc: operele lor servesc ca propagandă în cetățile rivale. Frații Lorenzetti și Simone Martini, pictori sienezi, dar mai ales Giotto inaugurează un limbaj pictural nou, impregnat de franciscanismul care prefigurează Renașterea.

Cele mai scumpe ore ale ducelui de Berry: Luna august
1413-1416
Muzeul Condé, Chantilly



Evul Mediu

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
cca 1000	• Dezvoltarea drumurilor de pelerinaj către Santiago de Compostella	*Începuturile artei romanice* · Saint Philibert de Tournus (1007), Sankt Michael din Hildesheim (1010), Abația romanică de la Mont Saint Michel (1024), Catedrala din Spire (1030), Abația de la Jumièges (1037), Sainte Foy de Conques (1038)
1023		· Miniatură în *Comentariul asupra Apocalipsei* de la Abația Saint Sever
1030-1091	• Normanzii se instalează în Italia de Sud și recuceresc Sicilia de la musulmani	
cca 1050	• Începutul marilor defrișări	
1054	• Marea schismă între Bizanț și Roma	
1063-1098		· Reconstruirea Bazilicii San Marco din Veneția; începe construirea catedralelor din Pisa, San Isidoro (Leon), Sfințirea Bazilicii San Miniato (1063)
1065-1100	• *Cântecul lui Roland*	
1066	• Wilhelm Cuceritorul, duce de Normandia, ia în stăpânire Anglia: detaliu al broderiei de la Bayeux (cca 1070) →	· Saint Sernin din Toulouse (cca 1070) · Santiago de Compostella (1075)
1076	• Disputa pentru învestitură între papă și împăratul germanic Henric al IV-lea	· Catedrala din Winchester
1085	• Creștinii cuceresc orașul Toledo	· Mânăstirea de la Moissac
1096-1099	• Prima dintre cele opt cruciade spre Pământul Sfânt. Întemeierea statelor latine din Răsărit • Întemeierea mânăstirii din Cîteaux (1098)	· Biserica Madelaine, Vézelay
cca 1100		· Catedrala din Durham · Frescele din Saint Savin · Biserica romanică de la Paray-le-Monial (1109) →
1115	• Sfântul Bernard întemeiază așezământul de la Clairvaux	
1130-1190		*Prima manifestare a artei gotice* · Catedrala din Tournai (1130), Suger reconstruiește așezământul de la Saint Denis (1132), Catedralele din Chartres și Sens (1140), Senlis (1153), Laon (1160), Notre-Dame de Paris (1163), Mânăstirea din Monreale (Sicilia, 1166)
1126-1198	• Anii vieții lui Averroes, jurist și filozof, comentator al lui Aristotel	
1155	• Nou conflict între împărat și papă • Războaie între orașele italiene, ghibeline și guelfe	
1187	• Ierusalimul este recucerit de musulmani	
1190-1230	• Organizarea breslelor pe marile șantiere: vitraliul de la catedrala din Bourges →	*Goticul clasic* · Catedralele din Chartres (reluare, 1194), Rouen (1202), Amiens (1220), Beauvais (Naos, 1225), Leon (1250), Arhitectura gotică de la Mont Saint Michel (cca 1225), Catedrala din Toledo (1227), Biserica Iacobinilor (Toulouse, 1229)
1200-1230	• Crearea primelor universități: Bologna (1219), Montpellier (1221), Neapole (1224), Oxford (1225), Toulouse (1229)	

Arta romanică și arta gotică

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1204	• Cruciada a patra: încărcarea vaselor venețiene plecând în cruciadă (miniatură din secolul al XIV-lea) • Cucerirea Constantinopolului	
1205	• Cruciada împotriva albigenzilor	
1210	• Întemeierea Ordinului Franciscanilor, fresce de Giotto, la San Francesco din Assisi (cca 1295-1298) →	
1212	• Reconquista: victoria spaniolă de la Las Navas de Tolosa	
1216	• Sfântul Dominic întemeiază Ordinul Dominican	
1229	• Crearea Inchiziției	
1230-1270		*Goticul reionant* · Catedrala din Strasbourg (1235), Abația din Westminster (1245), Catedrala din Köln (1248) ↑ Sfințirea Abației Sainte Chapelle (1248)
1236	• Guillaume de Loris, *Le Roman de la Rose*	
1257	• Ia ființă Sorbona	
1260	• Întemeierea Hansei	· Duccio, *Maestà*
cca 1265		· Primele opere cunoscute ale lui Cimabue
cca 1266-1273	• *Summum theologicum*, a Sfântului Toma d'Aquino	
1270	• Sfârșitul ultimei cruciade	
1275-1292	• Șederea lui Marco Polo în China	· Campo Santo din Pisa (1277) · Santa Cecilia din Albi (1282)
1307-1321	• Dante, *Divina Comedia*	
1309	• Transferul papalității la Avignon	
cca 1330	• Primăria din Siena	· Simone Martini, *Condotierul Guidoriccio da Fogliano* (Primăria din Siena) ↑ · Andrea Pisano, Poarta de sud a baptisteriului din Florența · Ioan cel Bun (1350-1364), primul portret regal cunoscut (Muzeul Luvru) ↓
1337	• Începutul Războiului de 100 de ani	
1338		· Ambrogio Lorenzetti. *Alegorie a bunei și relei guvernări...* (Siena)
1346		· Sfințirea Domului Santa Maria dei Fiori la Florența
1347-1348	• Ciuma neagră	· Construirea așezământului Chartreuse din Champmol la inițiativa ducelui de Burgundia
1350-1355	• Boccaccio, *Decameronul*	
1378-1417	• Marea schismă din Occident	

Secolul anului 1000

Mutații și consecințe în Europa

În zorii anului 1000, fragmentările politice, marile invazii, dezvoltarea orașelor, a satelor și a lăcașurilor de cult, abandonarea pământurilor cultivate sunt încă prezente în conștiința colectivă; noul mileniu este plasat sub semnul Mântuirii și al diversității culturale.

Încă din secolul al VIII-lea și în special în secolul următor, comportamentul religios a fost impregnat de tema păcatului și a răului, de spaima damnațiunii și de amenințarea pedepsei divine. Numeroasele epidemii, foametea și invaziile erau percepute ca o prefigurare a Apocalipsei, insistent anunțată (adesea prin falși profeți ale căror prorociri sunt simbolizate în imaginile lui Beatus prin animale monstruoase). Teama de sfârșitul lumii (manifestată și în veacul al XIV-lea), care se face simțită în anul 1000, nu este asociată în mod special noului mileniu pentru că erau puțini cei care cunoșteau datarea exactă. În schimb, secolul al XI-lea oferă un teren propice dezvoltării unor forțe pozitive multiple, care iau, în domeniile culturii și artei, orientări diferite.

Puteri noi

Anul 1000 se deschide cu „renașterea" Apusului, *imperium mundi* creștin. În Anglia, în Spania, în Polonia, se stabilesc state relativ solide; în Italia se nasc primele orașe-republici: Veneția și Pisa. Regatul Franței, plasat sub semnul feudalității, se dovedește a fi durabil și atrage o creștere demografică și culturală.

În cadrul elitelor, un loc preponderent și determinant este ocupat de Biserică. Puterea acesteia este atât de mare, încât reprezentanții săi rivalizează ca influență și bogăție cu seniorii. Perioada favorizează manifestările vieții sociale; pentru rege, ungerea sacră investește puterea trecătoare cu har divin. Când regalitatea nu este în măsură să garanteze pacea, episcopii instaurează „tribunalele de pace": excomunicarea pentru abateri de la norme și canoane echivala cu excluderea din societate.

În paralel, monahismul îi domină pe laici. Vocațiile monastice, mormintele situate în absida bisericii abațiale și donațiile de bani și pământuri se înmulțesc.

Cum se formează orașele

Influența invaziilor asupra vieții și structurii orașelor a fost nefastă. Centrele urbane, de întindere redusă, s-au limitat la o activitate meșteșugărească locală, fără pretenții comerciale.

Dar, puțin câte puțin, funcțiile economice sunt reluate și de-a lungul căilor navigabile se construiesc porturi care devin centre comerciale.

Mânăstirile din preajma orașelor și locurile de pelerinaj încep să fie înconjurate de mici aglomerări pe care



Beatus
Sec. al IX-lea
Madrid

O fabrică de ilustrații-model. *Comentariile despre Apocalipsă și profețiile lui Daniel* realizată de Beatus din Liebana au fost copiate intens în secolele următoare ca, de exemplu, *Apocalipsa Sfântului Sever*, producție aquitană ca origine, realizată probabil către mijlocul secolului al XI-lea și păstrată la Biblioteca Națională a Franței. Dar cele mai frumoase realizări pe această temă sunt spaniole.

Un stil preroman. Dacă iconografia acestei lucrări urmează strict textul Apocalipsei Sfântului Ioan, cum se întâmpla în epoca carolingiană, elementele scenelor sunt mai cu seamă repartizate pe întreaga suprafață a imaginii și se detașează, în benzi colorate, violent contrastante, formând registre realizate prin alternare de culori luminoase și întunecate. Acest spațiu ireal cu două dimensiuni servește adesea la structurarea imaginii, dând un suport vizual elementelor reprezentării. Anumite opere romanice mai târzii (miniaturi sau picturi murale) vor utiliza, de asemenea, acest procedeu foarte specific pentru a pune în evidență datele majore ale unei reprezentări.



Biserica Saint Benigne
Secolul al XI-lea
Dijon
Criptă

Dezvoltarea pelerinajului. Pentru a face față afluenței pelerinilor care se deplasau în interiorul edificiilor religioase, contemplând relicvele, s-a creat deambulatoriul care permitea circulația mai liberă în spațiu.

afluența credincioșilor le dezvoltă; pentru a-i primi bine pe pelerini este nevoie de infrastructuri comerciale. Se profilează astfel noi orașe care nu vor întârzia să se lege unele de altele printr-o rețea rutieră, trasată mai ales pentru a răspunde nevoilor economice noi.

Vremurile noi ale culturii și artei

În secolul care începe cu anul 1000, renașterea carolingiană este revolută. Se mai mențin anumite școli care asigură transmiterea a ceea ce este considerat esențial din cultură. Copierea și decorarea cărților liturgice se perpetuează și câteva centre monastice (cum ar fi Cluny sau Saint Germain des Près) sunt înconjurate de o adevărată aură intelectuală.

Realizările arhitecturale oferă un peisaj variat. Între zone ca Poitou și Burgundia, Basse Auvergne și Champagne, absida altarului se adaptează noilor nevoi liturgice și devoționale, se experimentează noi sisteme de sprijin și bolți. Piatra, lucrată cu unelte mai elaborate, incită la creații de sculptură monumentală, într-un ritm de evoluție relativ lent. Pe ansamblul acestor experiențe artistice, a apărut prima artă romanică.

Ea se inspiră în același timp din modele carolingiene (și prin ele din elemente paleocreștine și bizantine), din demersuri orientale (ca arta islamică, mai ales în Spania) și din reminiscențe ancestrale (precum plăsmuirile celtice).

Miniatura engleză și izvoarele carolingiene

Producțiile din sudul Angliei și operele ottoniene sunt moștenitoarele directe ale esteticii carolingiene, dar într-o manieră radical diferită. În timp ce în Imperiul Germanic referințele sunt manuscrisele

Iau naștere o puzderie de mânăstiri. Această proliferare reflectă puterea ierarhiei ecleziastice, care ocupă un loc important în viața culturală și politică a anului 1000. Mânăstirile primesc misiuni multiple, adesea dublate de o creștere a numărului de donații făcute, cu siguranță, în vederea mântuirii, a iertării păcatelor. Pe de altă parte, din moment ce călugării sunt cei care se ocupă de memoria celor decedați, de ce nu ar gestiona și timpul prezent și viitor al credincioșilor?

Premisele arhitecturii romanice. În secolul al XI-lea, în ținuturile meridionale și în valea Rhonului, domină edificiile cu parament mic și timpuriu boltite, în timp ce în ținuturile imperiului și ale Franței septentrionale se înalță mari construcții în șarpantă. În Burgundia, cele două tendințe se combină. În această epocă apare un sistem de sprijin combinat, în timp ce autonomizarea clopotnițelor-turn, care făceau să răsune lauda lui Dumnezeu, dovedește un nou tip de exprimare a sentimentului religios. Astfel, la San Miguel de Cuxa, două impozante turnuri (dintre care unul s-a dărâmat la începutul secolului al XIX-lea) se înălțau la extremitățile transeptului.

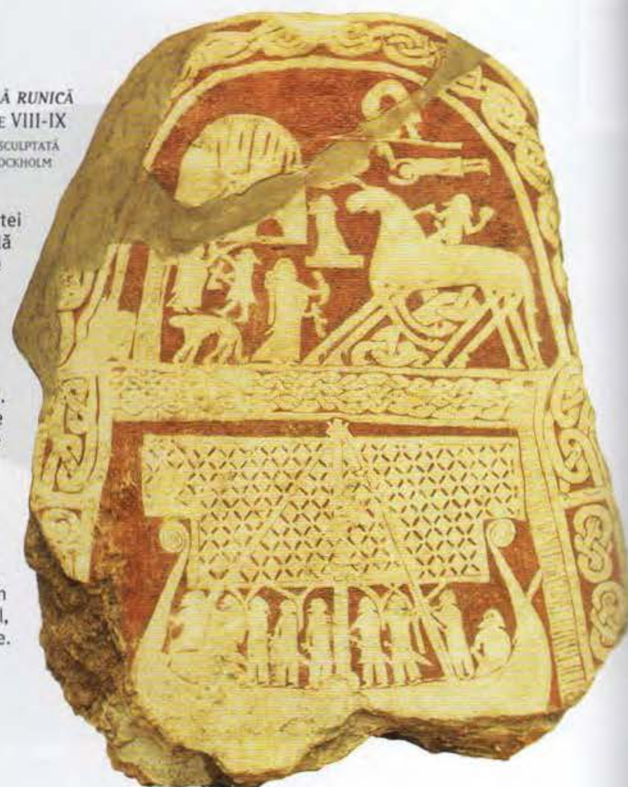
Abația San Miguel de Cuxa
975-începutul sec. al XI-lea
Pirineii Orientali, vedere nord-est



executate pentru Carol cel Mare și, mai ales, pentru Carol cel Pleșuv, izvoarele unor *scriptoria* majore ca Winchester sau Canterbury sunt mai degrabă școlile de la Reims sau de la Metz, cu miniaturile lor caracterizate printr-o mare virtuozitate ornamentală. De la prima se împrumută desenul nervos, realizat cu cerneluri colorate, de la cealaltă, un decor de *entrelacs* cu acante, executat cu o mare finețe. Alegerea culorilor vii, puternic contrastante, contribuie la elaborarea unei arte originale, detașată în totalitate de izvoarele sale.

Lumea scandinavă

Statele nordice, chiar și creștinate, rămân fidele unor formulări mai abstracte, cum ar fi *entrelacs*-urile animaliere, practicate vreme îndelungată în artele metalului. Absența manuscrisului nu permite în nici un fel comparația cu operele contemporane de pe continent sau din Arhipelagul Britanic. Numai unele stele funerare prezintă decoruri mai complexe și câteva inscripții cu caractere runice, tip de scriere specific popoarelor din Nord. Aceste stele, gravate în relief plat, redau schematic uneori figuri umane sau animale.



Stelă runică
Secolele VIII-IX
Piatră sculptată
Statens Historiska Museum, Stockholm

Imagini semne. Caracteristică artei funerare nordice, această stelă păgână cu contur neșlefuit e ornată pe fața anterioară cu un decor în meplat. Scenele reprezentate amintesc acțiunile și statutul personajului pe al cărui mormânt a fost ridicată stela. Registrul superior îl prezintă pe războinic călare, în timp ce registrul inferior înfățișează un *drakkar* cu pânzele întinse, încărcat de soldați, trimitere la o expediție războinică. Reprezentările sunt sumare și neverosimile; totodată, mesajul vizual este clar și imaginea prin care este caracterizat defunctul, fără ambiguitate.

Amprenta bizantină în Italia și arta mozarabă din Spania

Italia oferă imaginea însăși a diversității. În sud, în preajma unor *scriptoria* tradiționale, s-au dezvoltat centre marcate de stilistica bizantină. De aici rezultă imagini bogate; acestea sunt adesea caracterizate prin renunțarea la cea de-a treia dimensiune. Dar Spania creștină, deși moștenitoare a Antichității Târzii, respinge arta în *trompe l'œil*. Lupta împotriva invadatorului musulman explică proliferarea a două categorii de cărți ilustrate: Bibliile și, mai ales, comentariile Apocalipsei, redactate în secolul al VIII-lea de Beatus, călugăr din Liebana. Succesul textului apocaliptic este datorat, în parte, conținutului său profetic, care anunța victoria Dumnezeului creștinilor. Din punct de vedere decorativ, arta mozarabă face uneori împrumuturi din arta islamică, însă refuzarea celei de-a treia dimensiuni nu este în mod necesar legată de faptul că arta islamică interzicea reprezentarea figurii, ci corespunde mai mult unui *parti-pris* estetic. Toate elementele reprezentărilor mozarabe sunt juxtapuse și anumite reproduceri arhitecturale concepute în trei dimensiuni, ca de pildă „Ierusalimul celest", au în mod deliberat pereții rabatați în plan. Arta Europei, în jurul anului 1000, se dezvoltă, așadar, într-un mod cu totul original.



Sfânta Foy în Maiestă
Sfârșitul secolului al IX-lea
Lemn acoperit cu foite de aur și argint
Filigran, pietre, perle fine și cristal de rocă
Înălțime 85 cm, lățime 36 cm
Tezaurul Bisericii Sainte Foy din Conques, Aveyron

Arta Antichității Târzii și valoarea sa simbolică. Sfânta Foy în Maiestă, tronând încoronată, face parte din statuile-relicvare care, apărute în timpul ultimilor carolingieni, sunt asociate portretelor simbolice regale. Sclipirea pietrelor prețioase și a cameelor care pun în valoare suprafețele aurite, intensitatea ochilor mari din sticlă topită, ca și reușita artizanală a tehnicilor folosite stârneau, se pare, admirația mulțimilor, după cum mărturisea Bernard, conducătorul școlii din Angers, după călătoria la Conques, la începutul secolului al XI-lea. Modificările aduse statuii originale, la sfârșitul secolului al X-lea, au conferit acestei lucrări un caracter diacronic, respectiv atemporal. La fel, refolosirea unui cap din perioada târzie a imperiului, precum și apelativul „Maiestă" (nume dat inițial împăraților romani zeificați) sugerează că opera era percepută și venerată ca un „semn" al unei sacralități inalterabile.



MOARTEA FECIOAREI
CCA 966-984
DOCUMENT PONTIFICAL AL ARHIEPISCOPULUI ROBERT
ȘCOALA DIN WINCHESTER (HAMPSHIRE)
BIBLIOTECA MUNICIPALĂ, ROUEN

Un lirism cromatic. Această înflorire artistică este urmarea influenței, în secolul al X-lea, a unor manuscrise carolingiene sosite în Anglia, în special acela al Psaltirii din Utrecht (cca 825), operă majoră a școlii din Reims. În miniaturile școlii de la Winchester se regăsește gustul pentru grafismul artiștilor irlandezi și anglo-saxoni, rezervat însă unor imagini ale unui realism expresiv. Contururile, desenate aici cu precizie, sunt subliniate de trăsături colorate în tonuri vii: cadrul, împletit cu acante, se inspiră cu mai multă exuberanță din *entrelacs*-urile școlii din Metz, însă abandonează foița de aur pentru culori pure, alăturate. În pofida relativului realism al scenei și a căutării unui model destul de expresiv, planul secund rămâne abstract și personajele se detașează pe un fond uni.



ALBINELE
CCA 1000
SULUL LUI EXSULTET
CATEDRALA DIN BARI (APULIA)

Un manuscris pentru clerici și laici. Acest manuscris liturgic, care nu a fost utilizat decât în Italia de Sud, aparține artei italo-bizantine; alături de textul latin figurează câteva inscripții grecești. Originalitatea manuscrisului rezidă mai ales în structura și funcția sa. Este vorba despre un *rotulus* (sul) compus din benzi de pergament cusute pe care alternează miniaturi și texte, dispuse cap-coadă. Utilizat în perioada ceremoniilor pascale, manuscrisul, derulat progresiv, permitea clerului lectura textului în timp ce ilustrațiile erau văzute de credincioșii așezați vizavi. În scena reprezentată aici, sunt evocate albinele pentru că ele produc ceara pură din care este făcută lumânarea pascală.

Arhitectura romanică

Inventarea unui nou limbaj

Începând din anii 1060-1070, după o fază experimentală, arhitectura romanică atinge o perioadă de maturitate, marcată de găsirea unor soluții; la începutul secolului al XII-lea, apar o serie de inovații tehnice care privesc mai ales bolta și reducerea sistemelor de sprijin, prefigurându-se astfel arhitectura gotică, manifestă în Île-de-France, în aproximativ 1135.

La sfârșitul secolului al XI-lea, arhitecții sunt animați de o dorință comună: aceea de a articula volumele în funcție de crucea transeptului, de a ritma spațiul prin intermediul traveei, de a anima peretele, de a ierarhiza și individualiza volumele și, în fine, de a coordona în mod mult mai riguros diferitele elemente ale edificiului, ceea ce impune abandonarea acoperișului șarpantă în beneficiul unui monument în întregime boltit. Arhitectura romanică intră acum într-o perioadă de stabilitate, păstrând doar cele câteva mari tipuri care răspund cel mai bine acestor deziderate. Mai târziu, la începutul secolului al XII-lea, apar adevărate grupări regionale care se formează în jurul noilor experiențe tehnice, dar fără intenția de a construi un stil special ca expresie a vreunei identități. Firesc, în secolul al XII-lea, înmulțirea șantierelor atrage după sine o mai mică mobilitate a șefilor de lucrări și, ca atare, edificiile cu formula



Saint Benoît sur Loire
cca 1080
(Loiret)
Vedere exterioară a absidei altarului

Etajarea volumelor. Pentru individualizarea spațiilor, atât în interiorul, cât și la exteriorul monumentului, fiecare volum are propria sa înălțime. Această rezolvare arhitectonică îi conferă bisericii romanice silueta sa atât de caracteristică, ale cărei mase descresc începând de la turnul-clopotniță, situat deasupra crucii transeptului.



Biserica Saint Sernin
cca 1070
Toulouse
Navă, vedere est-vest

O soluție la problema boltirii navei. Boltirea navei centrale prin intermediul unui leagăn în plin cintru implică împingeri importante și continue asupra pereților laterali. Ca sistem de întărire, arhitecții au dispus, deasupra marilor arcade, tribune cu bolți semicilindrice care echilibrează împingerile exercitate de cupola navei centrale. În epoca romanică, funcția primordială a tribunei este deci de ordin tehnic; dificilă ca acces și, în majoritatea cazurilor, lipsită de altar, aceasta nu are deloc utilizare liturgică.

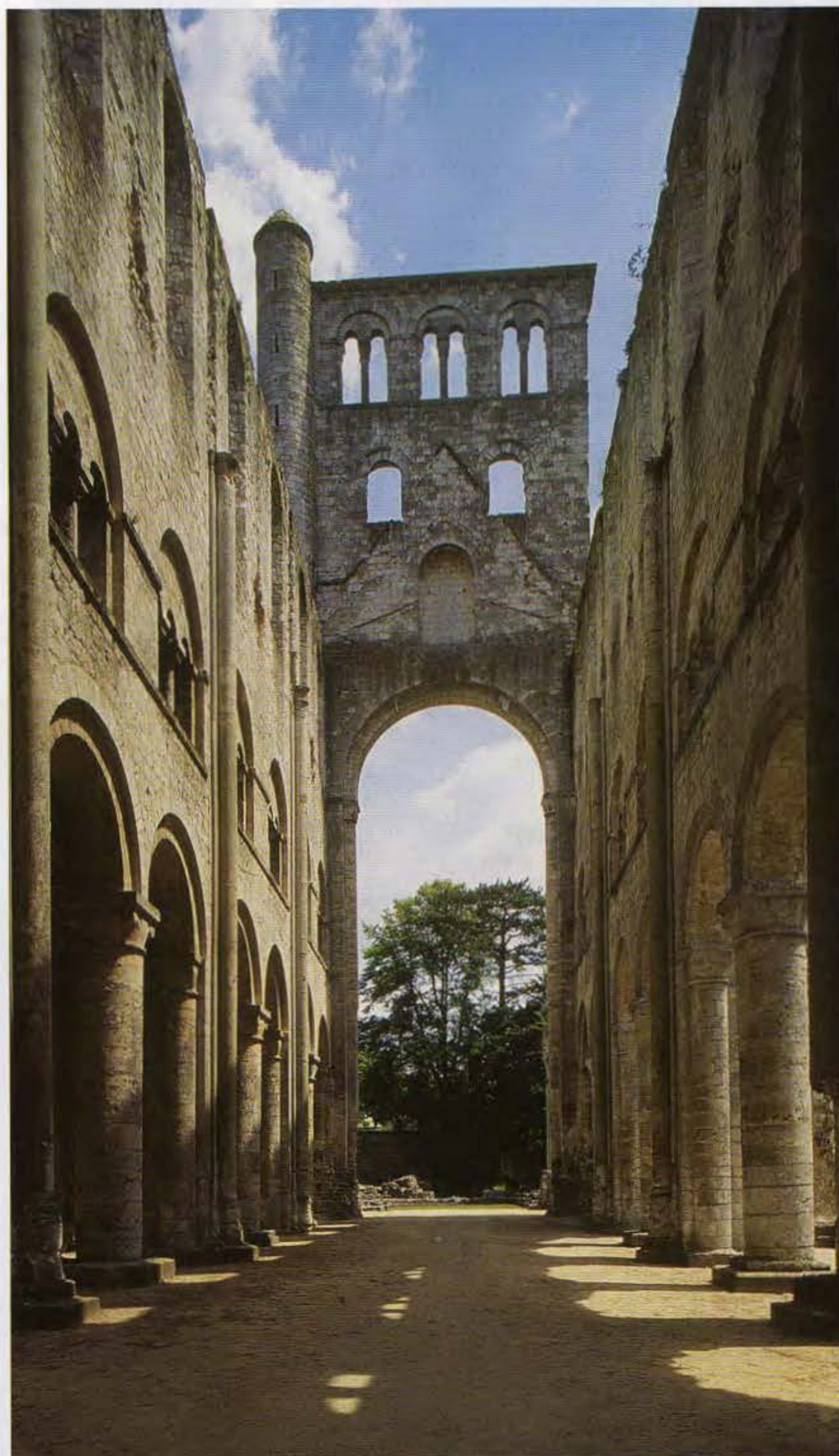
arhitectonică cea mai inovatoare sunt imitate și reluate într-un cerc geografic mai restrâns.

Extinderea bolții la ansamblul edificiului

Începând din ultimul sfert al secolului al XI-lea, monumentele sunt în general în întregime boltite, fiecare spațiu apelând la un tip determinant de cupolă. Crucea transeptului, locul unde se întâlnesc nava și transeptul, constituie pivotul în jurul căruia se ordonează volumele. În consecință, bolta este mărginită de patru stâlpi masivi purtând arce de aceeași înălțime, formând astfel un careu surmontat de o cupolă. Lateralele navei centrale, mai scunde și divizate în travee prin arce dublouri, au bolți pe muchii. Nava centrală se înalță pe două sau trei niveluri, având arcade mari, tribune și, mai rar, ferestre înalte. Marile arcade se sprijină pe stâlpi compuși care reproduc articularea structurii. Ei sunt constituiți dintr-un nucleu în formă de cruce, având câte o coloană angajată pe fiecare dintre fețe pentru a susține marile arce ale navei centrale și arcele dublouri ale navelor laterale. Pe de altă parte, coloana angajată orientată în direcția navei centrale se înalță direct până la punctul de plecare a bolții pentru a diviza peretele în travee și pentru a susține arcele dublouri purtând bolta în leagăn în plin cintru. Aceste elemente răspund atât unei exigențe formale (materializarea traveei), cât și uneia structurale.
La sfârșitul secolului al XI-lea, absida cu capele dispuse la anumite intervale se menține sporadic, însă, cum această așezare nu ușurează deloc circulația între capele, i se preferă deambulatoriul cu capele raionante. Un număr restrâns de capele (adesea, una dintre ele situată în centru) de formă semicirculară și acoperite cu cupole în *cul-de-four* se inserează pe galeria deambulatoriului. În același timp, se urmărește menținerea unui anume echilibru între capele și zidul rotund al deambulatoriului, luminat sistematic printr-un gol de fereastră plasat între capele. Deambulatoriul este divizat de travee acoperite cu bolți cu muchii, ale căror arce dublouri se descarcă, spre exterior, pe coloane angajate, la intrarea în capele și spre interior, pe capitelurile stâlpilor absidei.
În ceea ce privește absida, acoperită în *cul-de-four* și precedată de o travee dreaptă boltită în leagăn, aceasta cuprinde o elevație cu două sau trei niveluri, dar întotdeauna diferită de cea a navei centrale. Elevația este constituită din arcade mari, susținute pe stâlpi circulari și dintr-un etaj format din arcaturi oarbe sau din deschideri sub acoperiș care însuflețesc suprafața murală, surmontată sau nu, de ferestre înalte.

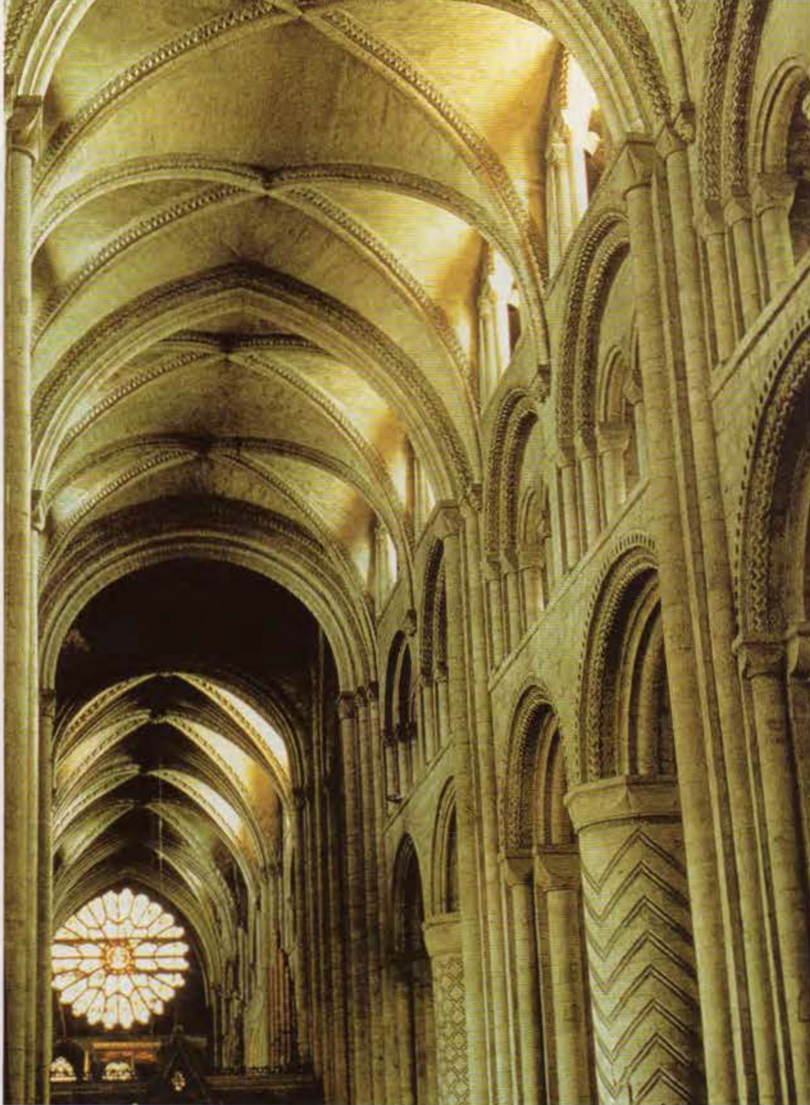
Multiplicarea tipurilor de boltire

În căutarea performanței tehnice, arhitecții romanici din secolul al XII-lea fac apel, în special pentru nava centrală, la noi tipuri de bolți, din ce în ce mai înalte. În această perioadă, bisericile normande sunt acoperite cu bolți în ogivă, cele din sud-vestul Franței, de șiruri de cupole înălțate pe pandantivi, în timp ce în Burgundia se pune la punct bolta în arc frânt.
În lumea anglo-normandă, fără a se relua tipul de elevație cel mai frecvent folosit începând din



Biserica abațială Notre-Dame
cca 1060
Jumièges (Seine-Maritime)
Elevația navei

Fidelitate față de arhitectura cu șarpantă. Contrar altor regiuni ale Franței, Normandia rămâne fidelă șarpantei pentru acoperirea navei centrale. Dar la sfârșitul secolului al XI-lea, nu exista o diferență fundamentală între o navă boltită ca Saint Sernin de la Toulouse și o navă cu șarpantă ca la Jumièges.



Catedrala din Durham
1094-1104 (Absida altarului)
Inainte de 1130 (Nava)
(Anglia)
Elevația navei

Apariția boltirii pe încrucișări de ogive. După ce William Cuceritorul unifică ducatul de Normandia și regatul Angliei, în anul 1066, arhitectura evoluează paralel de ambele părți ale Canalului Mânecii. Astfel, bolta în ogive a apărut simultan, puțin înainte de anul 1100, la abația din Lessay, în Normandia, dar și la catedrala din Durham, în Anglia. Totodată, prin contacte speciale cu lumea germanică sau sub influența tradiției locale, monumentele engleze dezvoltă anumite particularități, ca, de pildă, colosalii stâlpi circulari, ornați cu incizii geometrice.

secolul al XI-lea, șarpanta navei centrale face loc unei acoperiri bazate pe încrucișări de ogive, întărite uneori prin adevărate arce butante, disimulate sub acoperișuri.

În aceeași epocă, în Burgundia, arhitectul de la Cluny III adoptă, pentru nava centrală, bolta în arc frânt care permite reducerea împingerilor laterale și înălțarea cupolei la aproximativ 30 de metri, spre care vor tinde primele monumente gotice, ca de pildă Notre-Dame de Paris.

În sud-vest, conform unei viziuni noi de unificare a spațiului și pentru a înălța tot mai sus bolta, bisericile sunt adesea concepute după planul unei nave unice boltite cu un șir de cupole pe pandantivi care se sprijină pe arce frânte susținute lateral de stâlpi masivi. Acest tip de cupolă care are ca punct de plecare acele triunghiuri răsturnate (pandantivi), permițând trecerea de la planul pătrat la planul circular, este inspirată de bisericile bizantine, dar concepută cu ajutorul tehnicilor locale. Dorința de a reproduce bolți observate în lumea bizantină dovedește numeroasele contacte dintre Răsărit și Apus, în special în perioada cruciadelor.

Reducerea structurii

Cealaltă tendință a arhitecturii romanice de la începutul secolului al XII-lea, impulsionată tot de dorința obținerii unor performanțe tehnice, este ușurarea



Biserica Saint Lazare
cca 1120-1130
Autun (Saône-et-Loire)
Vedere a navei

Modelul Cluny III. Edificiile din Burgundia inspirate după Cluny III, ca acela de la Autun, permit aflarea principalelor caracteristici ale marii biserici abațiale distruse în timpul Revoluției din 1729. Astfel, nava centrală cu boltă în leagăn, ale cărei dublouri se descarcă pe pilaștri canelați, ilustrează renașterea antichizantă din Burgundia în secolul al XII-lea, plecând de la focarul clunisian.

structurii edificiului, respectiv evidarea peretelui. În edificiile concepute practic după un model unic, din provincia Auvergne (Orcival, Notre-Dame du Port, din Clermont-Ferrand, Issoire), structura perfect susținută de arce contrabutante permite suporți foarte ușori, chiar și pentru crucea transeptului. Însă monumentele care împing cel mai departe acest tip de experiență sunt mai ales cele de pe Valea Loarei, ca de pildă Cunault sau exteriorul absidelor din abațiile de la Fontevraud și Fontgombault. Deși foarte diferite unele de altele, toate caută să reducă cât mai mult posibil peretele, prin numeroase străpungeri, conservând numai părțile de susținere a structurii. Această „scheletizare" a peretelui pare a anunța de pe acum arhitectura gotică, aflată încă în gestație.



Catedrala Saint Pierre
CCA 1110-1120
ANGOULÊME (CHARENTE)
VEDERE A CUPOLELOR NAVEI

O navă unică boltită de un șir de cupole. Caracteristică pentru arhitectura din sud-vestul Franței în secolul al XII-lea, nava catedralei din Angoulême este boltită de un șir de cupole. În proiectul inițial, cupolele erau vizibile de la exterior, vârful lor fiind înălțat pentru a se zări dintre acoperișuri. Apoi, spre anul 1130, acestea au fost disimulate sub șarpantă, ceea ce dovedește anumite ezitări și regrete față de partiul estetic novator.



Abația Notre-Dame
CCA 1120-1130
FONTGOMBAULT (INDRE)
VEDERE A ABSIDEI

Perforarea peretelui. Dintre toate arhitecturile romanice ale secolului al XII-lea, aceea de la Fontgombault este cea care va stăpâni cel mai bine dispariția peretelui, prefigurând astfel arhitectura gotică. Marile arcade puternic supraînălțate ocupă practic jumătatea elevației; la nivel median, golurile se află deasupra plinurilor, alternând două deschideri sub acoperiș, cu o fereastră oarbă; la nivel superior, o serie continuă de ferestre lasă să pătrundă o lumină puternică.

Europa romanică

Diversitatea stilurilor



BISERICA ABAȚIALĂ DIN MARIA LAACH
CORUL VESTIC TERMINAT ÎN 1177
(GERMANIA)

Intersectarea influențelor bizantine și anglo-normande. Monumentele din Scandinavia sunt puternic marcate de influența anglo-normandă. Bisericile din lemn, *stavkirker*, sunt înălțate prin tehnici de construcție locale, dar etajarea volumelor acestora în jurul unui patrulater central se inspiră probabil din bisericile bizantine cu plan centrat. Modelul putea fi transmis prin intermediul varegilor, comercianți scandinavi înarmați, solicitați și la Curtea din Bizanț pentru a forma un corp militar de elită. În schimb, decorul interior este direct influențat de sculptura anglo-normandă, deși reia și motive provenite din tradiția nordică.



STAVKIRKE
SECOLUL AL XII-LEA
BURGUND (NORVEGIA)
VEDERE INTERIOARĂ

Forța tradiției imperiale. Deși construită într-o fază relativ târzie a epocii romanice, biserica abațială din Maria Laach se alătură la fel de bine arhitecturii carolingiene prin prezența unei abside la fiecare dintre extremitățile navei și a unui lanternou central încadrat de două turnuri laterale.

Europa Evului Mediu își găsește identitatea în afirmarea creștinătății și aceasta se manifestă printr-o arhitectură religioasă de o amploare nemaipomenită. Extinzându-se în întreaga Europă, arta romanică are particularități în funcție de idealurile politice, de puterea tradiției și a contactelor dintre diferite centre artistice.

Dacă în lumea germanică rezistențele sunt mari din cauza forței tradiției carolingiene, regiunile din Europa de Sud sunt mai deschise schimbărilor, fiind supuse amestecului de influențe. Acceptarea artei romanice se face aici în mod diferit. În Italia, țară împărțită politic în mai multe zone de influență, anumite regiuni rămân fidele valorilor paleocreștine, în timp ce altele sunt mai receptive la inovațiile romanice. Mai mult încă, unele regiuni, în special sudul Italiei și Sicilia, creează un stil cu totul original.
Această diversitate a înrâuririlor se regăsește în Spania, marcată în același timp de reînnoirile artei romanice de dincolo de Pirinei și de arhaismele care persistă din tradițiile mozarabe și uneori chiar carolingiene.

AȘEZĂMÂNTUL CANONIC SAN ISIDORO
SECOLUL AL XII-LEA
LEON (SPANIA)
DETALIU AL BOLȚII: VESTIREA PĂSTORILOR

Influența vestului Franței. Biserica San Isidoro a fost înălțată la cererea lui Ferdinand I, la mijlocul secolului al XI-lea. După dorința fondatorului său, porticul, construit de văduva suveranului și mai apoi de succesorii săi, trebuia să fie mausoleul regilor din Leon și Castilia, care aspirau să domine regatele creștine ale peninsulei. Stilul robust al picturilor bolții pare derivat din izvoarele carolingiene, dar autorul acestora este influențat și de pictura romanică din vestul Franței.



Forța tradiției

Imperiul Germanic, preocupat de revendicarea titlului imperial al lui Carol cel Mare și al Ottonienilor, reînvie forme moștenite de la lumea carolingiană și rezistă influenței romanice. Forța tradiției se face încă simțită în secolul al XII-lea, în special prin supraviețuirea unor edificii cu două sanctuare opuse și prin fidelitatea față de navele cu șarpantă.

Dacă Biserica Sant' Ambrogio din Milano utilizează la începutul secolului al XII-lea bolta în ogive, în Italia Centrală tradiția paleocreștină persistă în structura anumitor monumente, cu nave separate prin șiruri de coloane, prezentând două niveluri de elevație și fiind acoperite de o șarpantă, ca de pildă San Miniato Al Monte de la Florența. Arhitectura italiană rămâne deopotrivă fidelă fațadei plate tradiționale, însă aceasta primește o bogată tratare plastică prin utilizarea marmurei de diferite culori și prin suprapunerea etajată a arcaturilor.

Sinteza aporturilor exterioare

Peisajul artei monumentale a Italiei de Sud și în special a Siciliei este puternic marcat de dominația bizantinilor, apoi de cea a normanzilor, dar, în egală măsură, și de proximitatea lumii musulmane. De aceea, biserica din Venosa este unul dintre rarele monumente ale peninsulei care posedă o absidă cu deambulatoriu de origine franceză, iar catedralele din Trani și Bari oglindesc anumite forme normande; capela palatină din Palermo, având corul supraînălțat, acoperit de o cupolă largă, sau biserica din Valenzano (Apulia), boltită printr-o serie de cupole, amintesc mai curând de lumea bizantină, în timp ce absida catedralei din Monreale este ornată cu arcaturi de tradiție maură.

După stabilirea noii structuri politice și religioase, Norvegia pornește, începând din secolul al XI-lea, o mișcare de construire de biserici care culminează, în secolele al XII-lea și al XIII-lea, cu înălțarea unor *stavkirker* (biserică „dintr-un lemn") împletind tradiții locale, influențe anglo-normande și bizantine. Timp îndelungat izolate de lumea occidentală, de bariera Pirineilor și în același timp de influența musulmană care cuprindea aproape întreaga peninsulă, regatele creștine din nordul Spaniei cultivă o artă născută din tradiția carolingiană sau mozarabă, dar care, de la sfârșitul secolului al XI-lea, o dată cu începutul recuceririi și cu pelerinajul la Santiago de Compostella, se deschide influențelor Franței romanice, în special ale focarului Cluny.

CATEDRALA DIN PISA
SECOLUL AL XII-LEA
(ITALIA)
FAȚADA VESTICĂ

Constituirea unui spațiu sacru. Realizarea complexului religios din Piața Miracolelor este, se pare, urmarea unei importante victorii militare împotriva flotei arabe în anul 1064. Maestrul Buscheto, probabil un grec, ridică aici o imensă catedrală și decide asupra unității de concepție și a raporturilor de proporții cu celelalte clădiri care vor completa ansamblul pieței, în special baptisteriul, *campanila* (turnul-clopotniță) și *camposanto* (necropola), ansamblu care nu va fi inițiat decât din anul 1278. Buscheto creează un spațiu sacru, însă și unul civil care răspunde aspirațiilor politice și urbanistice ale orașului. De-abia terminată, catedrala a fost mărită spre vest și înzestrată cu o impozantă fațadă-ecran de către Rainaldo, colaborator al lui Buscheto.



Reliefuri sculptate și capiteluri

Renașterea sculpturii monumentale în secolul al XI-lea

După *ce a fost practic abandonată în Evul* Mediu Timpuriu, sculptura monumentală renaște în secolul al XI-lea. Acest fenomen, chiar dacă este determinat de arhitectură, atestă deopotrivă și dorința de a glorifica spațiul sacru prin mărirea decorației și prin preocuparea de a da o semnificație specială, cu ajutorul programului iconografic, anumitor părți ale edificiului, cum ar fi fațada.

Punerea în valoare a fațadelor prin sculptură

Pentru a pune în valoare monumentul și în special fațada, reliefuri sculptate relativ rudimentar, din același material cu restul paramentului, au fost inițial încrustate în ziduri, fără mare coerență. Dacă, în general, erau acoperite cu simple motive ornamentale, reliefurile reprezintă uneori scene mai ambițioase, ca de exemplu Lapidarea Sfântului Ștefan, de pe turnul-pridvor al bisericii abațiale din Saint Benoît sur Loire. În Roussillon, începând din prima jumătate a secolului al XI-lea, hotărârea de organizare a fațadei este împinsă încă și mai departe. Astfel, la Saint Genis des Fontaines, Saint André de Lorède și Arles sur Tech, sculptura, realizată de această dată pe plăci de marmură care contrastează cu apareiajul rudimentar al zidului, se concentrează pe punctele forte, în special lintoul situat deasupra porții și pe ancadramentul din jurul ferestrelor. Într-o aceeași preocupare pentru coerență, iconografia, în acord cu simbolistica Bisericii, se raportează la Înălțarea la cer, la Hristos în slavă și la Judecata de Apoi. Deși aceste lucrări, cu un relief aproape plat, par mai mult gravate decât sculptate, densitatea compoziției și deformarea figurilor în funcție de cadru sunt formulări romanice clare.

Aceste experiențe din prima jumătate a secolului al XI-lea rămân însă fără urmări imediate. Abia pe la 1100



Renașterea reliefului sculptat. Fațada este ornată cu mai multe reliefuri de dimensiuni variate, repartizate fără o ordine anume. În majoritate, reliefurile sunt sculptate pe un singur panou mic. Relieful care reprezintă martiriul Sfântului Ștefan ocupă totuși o suprafață mult mai însemnată (1,50 x 1,65 m) și se întinde pe mai multe panouri, tentativă încă izolată, dar care dovedește noua ambiție a primilor sculptori romanici.

Biserica abațială Saint Benoît sur Loire
cca 1025
(Loiret)
Fațada nordică a turnului-pridvor
Lapidarea Sfântului Ștefan
Calcar

Biserica abațială din Saint Genis des Fontaines
1019-1020
(Pirineii Orientali)
Lintoul portalului vestic, marmură

O experiență fără urmări. Printre experiențele din Roussillon în materie de sculptură asociată fațadei, exemplul din Saint Genis des Fontaines este probabil cel mai vechi. Inscripția de pe lintou fixează realizarea lui în al 24-lea an al domniei regelui Robert cel Pios, adică între 24 octombrie 1019 și 24 octombrie 1020. Aceste prime sculpturi romanice din Roussillon sunt probabil opera unui atelier itinerant de sculptori în marmură, atelier care nu mai există spre sfârșitul secolului.



reapar elemente sculptate care vor pune în valoare fațada, fenomen care se va prelungi pe întreaga durată a Evului Mediu.

De la întoarcerea la izvoare la inventarea capitelului istoriat

În Evul Mediu Timpuriu, producția de capiteluri se limitează în esență la opere de dimensiune mică, adesea ornamentale și reproducând în mod schematic modelul corintic antic. Această modalitate este complet reinterpretată de sculptorii de la începutul secolului al XI-lea. Legat de arhitectură, capitelul adoptă o cu totul altă scară și sculptorii trebuie să-și constituie acum un nou repertoriu, cu împrumuturi aleatorii din artele miniaturii, ale orfevrăriei sau ale fildeșului. Problema esențială rămâne transpunerea motivelor pe o suprafață atât de restrânsă ca aceea a capitelului.

Pentru a reuși, sculptorii imită uneori capiteluri mai vechi, cum erau cele bizantine de la sfârșitul Antichității (cu capete de berbeci) sau adevăratele capiteluri corintice (cu frunze de acant). Ei își dau repede seama că pot înlocui acantul cu tot felul de reprezentări ornamentale sau iconografice, dând astfel naștere uneia dintre marile invenții ale sculpturii romanice, capitelul istoriat. Cu toate acestea, nestăpânind încă în totalitate suprafața, artiștii tratează fețele și muchiile în mod independent. La sfârșitul secolului al XI-lea, stăpâni deplini pe arta lor, ei reușesc să rotească o scenă în jurul capitelului sau să îmbine în mod armonios elemente vegetale și personaje.


4

1. *Saint Benoît sur Loire*
cca 1025
(Loiret), Biserica abațială, Turn-pridvor

2. 3. *Sain Germain des prés*
cca 1025-1030
(Paris) Navă

4. *Cluny*
Începutul secolului al XII-lea
(Saône-et-Loire)
Absida bisericii abațiale de la Cluny III, Muzeul Farinier

Dezordinea romanică. În ce privește capitelurile, sculptura romanică a căutat să diversifice repertoriul tematic. În interiorul aceluiași monument, se află, fără regulă aparentă, capiteluri vegetale copiate după cele antice (1), cu reprezentări animale (2: copia unui model bizantin cu coarne de berbec) sau istoriate (3: Daniel în groapa cu lei; 4: tonurile muzicii, detaliu al feței primului ton, sub forma unui tânăr cântând din flaut); capitelurile erau uneori colorate.

1

2

3


Portaluri și timpane

Programele sculptate

În secolul al XI-lea, fațada nu a servit decât arareori ca suport pentru iconografie. Începând cu anul 1100, esențialul mesajului iconografic se concentrează însă asupra punctelor importante ale fațadei, îndeosebi asupra portalului principal care se împodobește conform unui program sculptat, dedicat cel mai adesea Apocalipsei sau Judecății de Apoi.

Exceptând scurta experiență din Languedoc a anilor 1020 și inserția mai mult sau mai puțin întâmplătoare a plăcilor sculptate pe anumite edificii, fațadele secolului al XI-lea nu sunt deloc mai bine tratate decât zidurile laterale. Cu puțin înainte de anul 1100, se caută scoaterea în evidență a fațadei prin intermediul unor elemente sculptate, riguros ordonate după un program iconografic, care trebuia să marcheze tranziția între lumea exterioară și spațiul sacru. Poarta principală este divizată vertical de un stâlp median, punct de sprijin pentru lintoul orizontal care poartă timpanul semicircular, înconjurat de una sau mai multe frânghii de vută. Această organizare se va menține pe întreaga perioadă gotică.

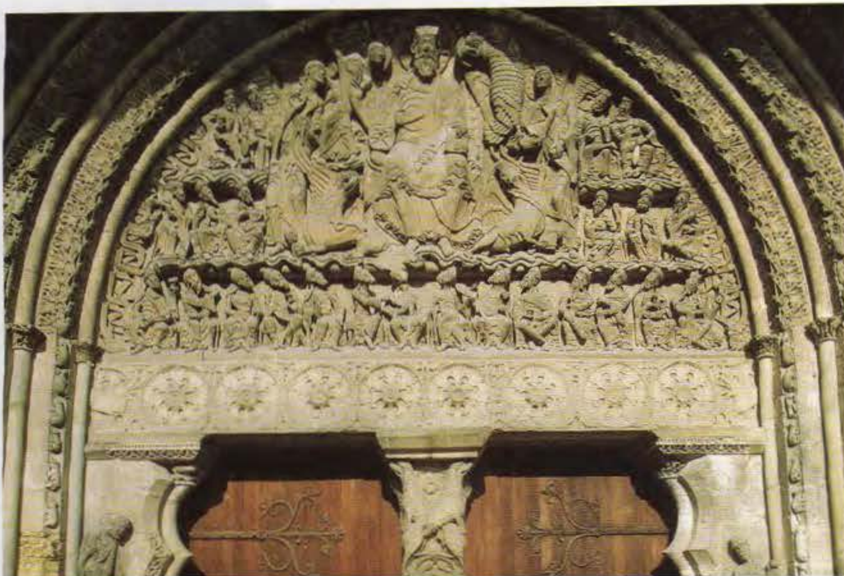
Apocalipsa și Judecata de Apoi

Nuclee esențiale ale doctrinei creștine, Apocalipsa și Judecata de Apoi se situează la joncțiunea dintre sfârșitul glorios al timpului uman și viitorul etern al măsurii divine. În consecință, alegerea unor astfel de programe iconografice la intrarea edificiului de cult asigură trecerea simbolică între lumea exterioară și biserică, reprezentare a Ierusalimului celest. Totodată, forma specială a timpanului și suprafața sa redusă obligă la transpunerea textelor într-o manieră sintetică. Raportarea principală la Apocalipsă și la Judecata de Apoi (Cluny, Moissac, Beaulieu-sur-Dordogne, Autun, Conques, pentru a nu cita decât ansamblurile cele mai importante) nu împiedică reprezentarea altor teme ca Înălțarea (Saint Sernin, la Toulouse) sau, mult mai rar, Rusaliile (Vézelay).

Într-o manieră mai originală, vestul Franței (Aquitania) preferă portalurilor sculptate monumentalele fațade-frontispicii, străpunse prin golurile ferestrelor și ornate pe mai multe niveluri de arcaturi de dimensiuni diferite, servind drept cadru unor programe sculptate complexe.

Abstracțiunea totală a reprezentării și legea cadrului

Pentru a marca și mai mult separarea între lumea reală și cea supranaturală a Scripturii, arta romanică introduce unele canoane de reprezentare total abstracte, care nu ezită să deformeze complet figura umană. Din punct de vedere stilistic, se constată un anumit număr



O imagine sintetică a Apocalipsei. Apocalipsa din Moissac regrupează într-o singură imagine câteva elemente împrumutate din viziunile capitolelor 4 și 5 ale textului Sfântului Ioan: deasupra mării de cristal, Hristos Dumnezeu tronează în slavă încoronat, *ținând Cartea pe genunchiul Său stâng și binecuvântând cu mâna* dreaptă; El este înconjurat de doi îngeri, de tetramorf (simbol al celor patru evangheliști) și de cei douăzeci și patru de bătrâni din Apocalipsă, reprezentând cărțile Vechiului Testament.

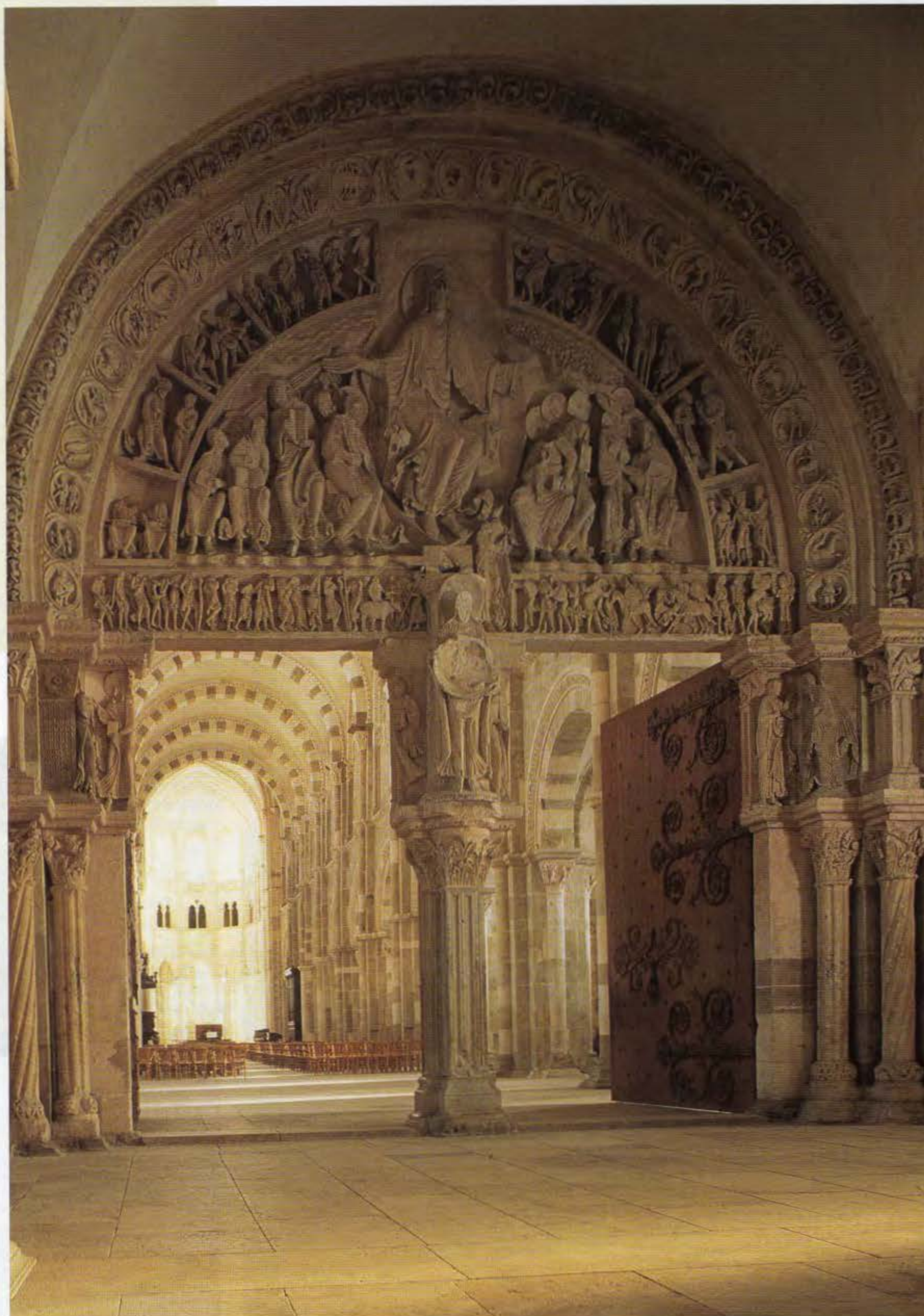
Biserica Saint Pierre
CCA 1120
Moissac (Tarn-et-Garonne)
Portalul de sud

Biserica Sainte Foy
CCA 1120
Conques (Aveyron)
Timpanul portalului fațadei vestice

Reprezentarea Judecății de Apoi. Pe timpanul de la Conques, registrul inferior reprezintă Paradisul și Infernul. La joncțiunea dintre cele două scene, un perete despărțitor îi separă pe aleșii să intre *în Ierusalimul celest, reprezentat sub forma unei* porți de biserică, de damnații împinși de diavoli în gura lui Leviathan, reprezentare a Infernului.



de trăsături comune în ansamblul sculpturii romanice din prima jumătate a secolului al XII-lea: dinamismul, aproape în pas de dans, al personajelor, reducerea forțată, la esențial, a drapajului redat prin numeroase linii incizate, umplerea și deformarea personajelor pentru a se adapta acestui cadru. Maniera nu interzice o mare diversitate de tratare: stil foarte grafic și nervos în Burgundia (timpanul catedralei din Autun sculptat de Gislebertus, cca 1130), forme mult mai pline în Auvergne (Conques, cca 1120) sau influența antică, în Provence (Saint Trophime din Arlés, cca 1160). În ultimele mari edificii romanice, programul se întinde uneori pe mai multe portaluri, însoțite de figuri de dimensiuni până atunci inedite, ca, de pildă, cel de la Vézelay, cca 1140; tentative similare de reînnoire formală sunt de altfel întreprinse de primii sculptori gotici din Île-de-France (fațada vestică a catedralei din Chartres, cca 1145).



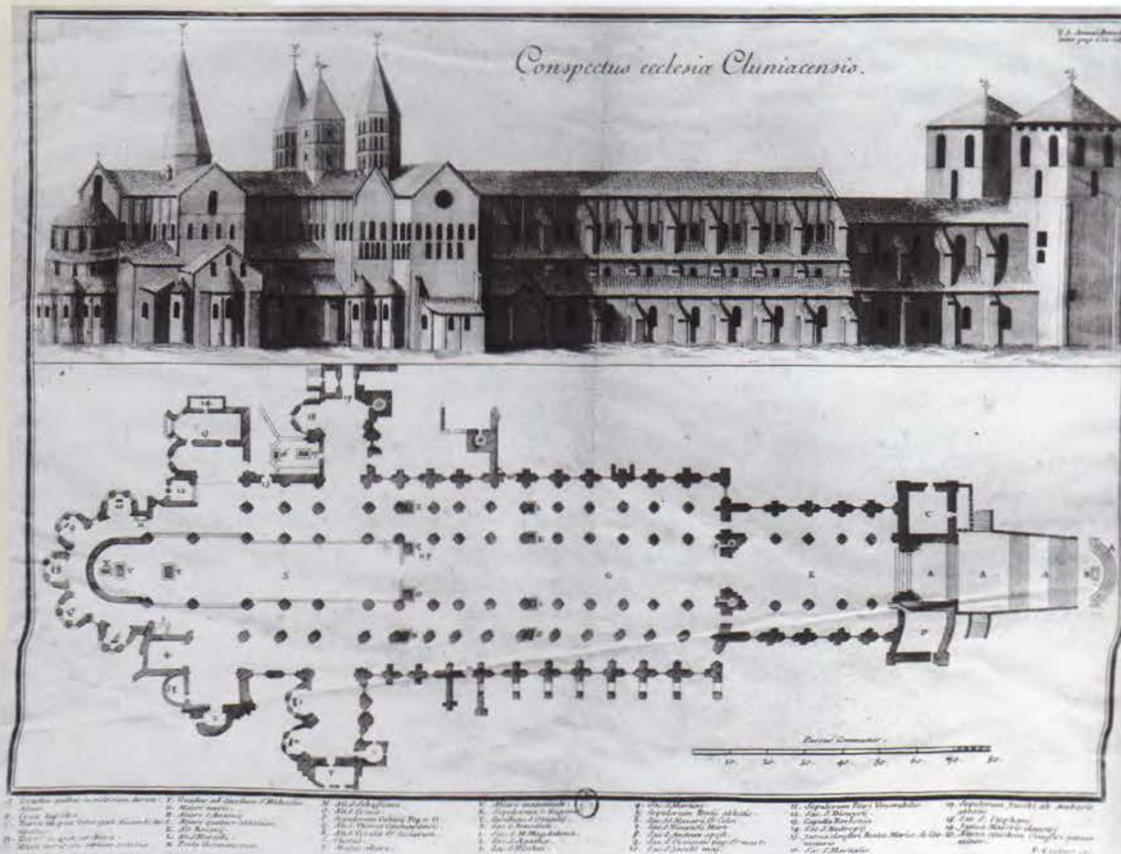
Biserica Sainte Marie Madeleine
cca 1140
Vézelay (Yonne)
Timpanul portalului central al navei

Rusaliile și reprezentarea popoarelor de pe Pământ. La biserica din Vézelay, programul iconografic se întinde pe cele trei portaluri ale navei. Tema directoare este furnizată de timpanul central care reprezintă Rusaliile. Limbile de foc țâșnesc din mâinile lui Hristos asupra apostolilor, înzestrați, din momentul acela, cu darul de a vorbi toate limbile, pentru a evangheliza popoarele de pe Pământ. Acestea apar pe lintou și pe compartimentele care înconjoară scena: evrei, armeni, pigmei, etiopieni, dar și capadocieni, reprezentați sub formă de frați siamezi, și chiar miticul popor al Indiei cu cap de câine, sau panoții, oameni cu urechi enorme despre care vorbește Pliniu. Marea figură a lui Ioan Botezătorul, plasată pe stâlpul median, se detașează ușor din cadrul arhitectural.

Marile abații medievale

Înflorirea monahismului

După ce a trecut prin mai multe perioade de criză, lumea monastică se reformează din interiorul ei, în secolele al XI-lea și al XII-lea, restabilind legătura cu preceptele de sărăcie, umilință și retragere în izolare, propovăduite de Sfântul Benedict. Alături de benedictini, creatorii unui somptuos așezământ la Cluny, apar, în momentul acela, Ordine noi precum cistercienii sau călugării Sf. Bruno, al căror spirit de reformă se traduce printr-o arhitectură mai sobră.



PLAN ȘI VEDERE A BISERICII ABAȚIALE DE LA CLUNY
GRAVURĂ (SECOLUL AL XVIII-LEA) DE P.F. GIFARD
(SAÔNE-ET-LOIRE)

Cea mai mare biserică din Occident. Aproape în întregime distrusă în urma Revoluției, biserica abațială romanică a fost construită după proporții imense (187 m lungime și 30 m înălțime sub bolți), fiind cea mai mare biserică din Occident. Aceasta cuprindea o vastă fațadă masivă, cinci nave, un dublu transept prevăzut cu capele și o absidă cu cinci capele radiante.

Din perioada carolingiană, viața călugărilor se desfășoară după preceptele Sfântului Benedict. Organizarea clădirilor monastice este la rândul ei stabilită tot atunci, mai cu seamă după planul de la Sankt Gallen: centrul abației este claustrul, mărginit la nord de biserica abațială, la vest de camerele pentru provizii, la sud de trapeză și la est de sala de consiliu (a canonicilor), deasupra căreia se află dormitorul. Fără a repune, cu adevărat, în discuție organizarea topografică tradițională a construcțiilor abațiale, Ordinele nou-apărute trebuie să se adapteze de așa manieră, încât aceasta să răspundă specificității fiecăruia.

Abații pentru slăvirea lui Dumnezeu

După distrugerile și crizele provocate de invaziile din secolele al IX-lea și al X-lea, lumea monastică se reface: sunt întărite sau create mai multe abații. Așezământul care pare să aibă un viitor strălucit este cel de la Cluny, întemeiat în anul 909 și căruia papa îi acordă dreptul de a supune autorității sale alte mănăstiri. Astfel se constituie Ordinul de la Cluny, adevărată rețea monastică concentrată în mâinile unui singur abate. O renaștere și o înflorire însemnate cunosc și alte abații benedictine (Saint Denis, Saint Benoît sur Loire, îndeosebi).

O remarcabilă capacitate de adaptare la mediul natural. Căutând în același timp o așezare izolată de lume, ale cărei resurse naturale să poată întreține viața unei comunități, un grup de călugări, veniți din abația cisterciană de la Mazan în dioceza lui Fréjus, se instalează, la 14 februarie 1136, în apropiere de actuala mânăstire. Cu puțin înainte de anul 1157, călugării părăsesc locul puțin propice și transferă mânăstirea într-un loc învecinat, numit Le Thoronet, unde se aflau multe izvoare. Ei au locuit mai întâi printre ruine, apoi au început să construiască biserica și clădirile care prezintă principalele caracteristici ale arhitecturii cisterciene.



LE THORONET
JUMĂTATEA SECOLULUI AL XII-LEA
ABAȚIE (VAR)
VEDERE GENERALĂ

În topografia lor, abațiile benedictine, legate sau nu de Cluny, reiau în măsură mai mică sau mai mare organizarea planului de la Sankt Gallen, însă cu o distribuție a clădirilor mai anarhică, ceea ce dovedește continua lor evoluție. Benedictinii pun accentul pe practica liturgică și nu mai rămâne timp pentru munca manuală, deși aceasta este încurajată de regula Sfântului Benedict. Pentru slava lui Dumnezeu, ei construiesc biserici imense care adăpostesc luxoase obiecte de cult. Dar, cu excepția acestora, viața comunității nu mai este organizată acum după stricta respectare a normelor religioase. Până la urmă, călugării s-au implicat foarte mult în economia secolului. De aceea, sunt numeroși cei care critică îndepărtarea de la preceptele Sfântului Benedict, iar tentativele de reînnoire și de întoarcere la izvoarele monahismului se multiplică.

Rigoarea cisterciană

Mânăstirea de la Cîteaux este întemeiată de Robert de Molesme în anul 1098, în mijlocul unei păduri adânci; în acest loc, regula Sfântului Benedict este respectată cu strictețe. Ordinul cunoaște o foarte mare dezvoltare, în special datorită personalității excepționale a Sfântului Bernard. Dorința de întoarcere la rigoarea cistercienilor se traduce, în planul mânăstirilor, prin clădiri ordonate după o geometrie strictă, iar în decor, prin respingerea oricărui element figurativ sau apreciat ca fiind prea ostentativ. Repunând astfel munca la loc de cinste, sunt construite ateliere, adevărate clădiri preindustriale, cum ar fi forja (potcovăria) de la Fontenay, chiar în incinta mânăstirii.

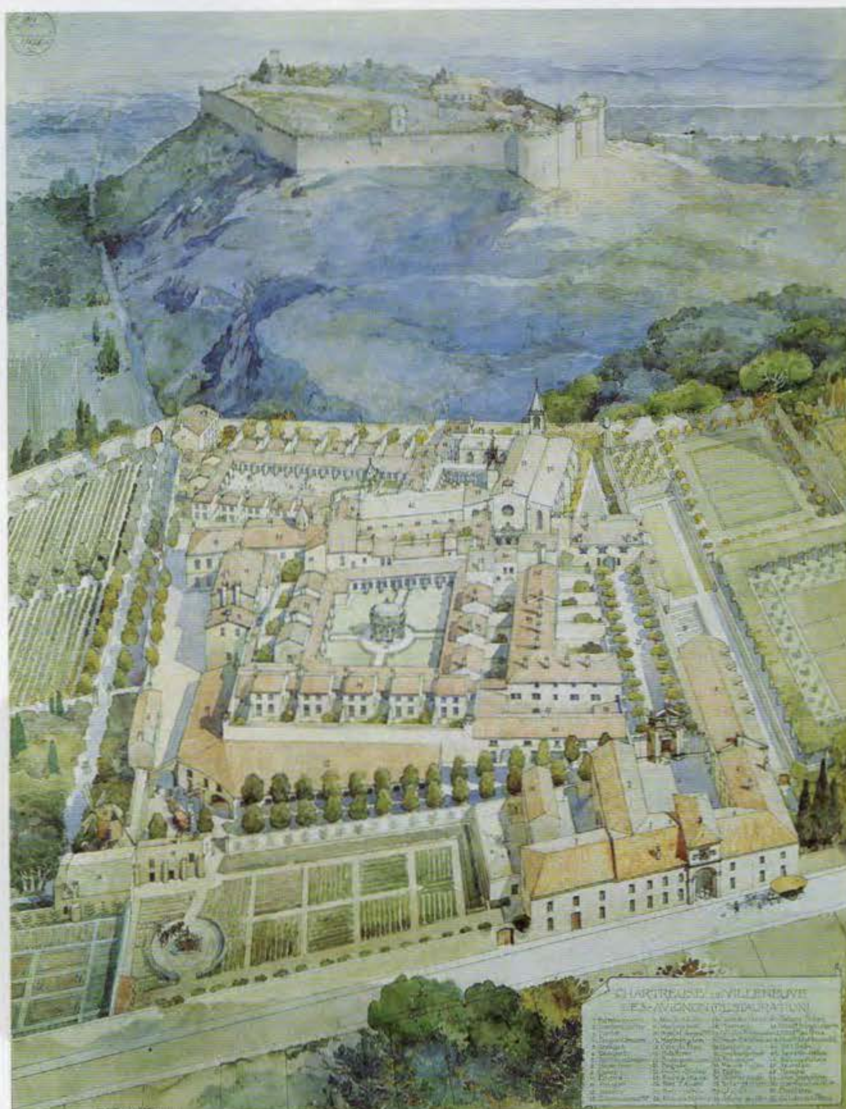
Ordinul Sfântului Bruno, între solitudine și comunitate

În 1084, Sfântul Bruno se instalează împreună cu comunitatea sa în Munții Chartreuse, în apropiere de Grenoble. Viața acestui ordin este un compromis între viața comunitară și ermitaj, pe care l-a preferat din principiu. Așezarea izolată pe care au ales-o este traversată de un singur drum care conduce la casa de jos unde se găsesc clădirile agricole, încredințate unor converși (laici împărtășind viața celor religioși după un statut specific), apoi la casa de sus a călugărilor. Aceasta regrupează în jurul micului claustru sala de consiliu, trapeza, folosită numai duminica, și biserica. Chiliile călugărilor, căsuțe cu grădină în spate, se repartizează de-a lungul galeriilor claustrului cel mare. În mânăstire se mai găsesc, între altele, un oratoriu (paraclis) și un atelier pentru copierea manuscriselor.



HAMBAR CISTERCIAN DIN VAULERENT
CCA 1220 (VAL-D'OISE)
MÂNĂSTIREA DIN CHAALIS

Hambarele cisterciene. Cistercienii posedă domenii agricole îndepărtate, pe care le exploatează ei înșiși și unde se află mari clădiri utilitare. Gestionarea acestora este încredințată lucrătorilor laici ai mânăstirii.



MÂNĂSTIREA DIN VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON
A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIV-LEA
(GARD) RELEVEU COLORAT DE JULES FORMIGÉ

O comunitate de ermiți. Întemeiată în anul 1356, mânăstirea de la Villeveuve-lès-Avignon prezintă principalele caracteristici ale arhitecturii călugărilor Sf. Bruno: o incintă mică, de-a lungul bisericii, și o incintă mare în jurul căreia se ordonează chiliile, unde canonicii trăiau izolați. În anul 1372, a fost construită o a doua mare mânăstire, deoarece numărul călugărilor crescuse de la 12 la 24.

Pelerinaje și cruciade

Schimburile artistice în Evul Mediu

Pelerinajele și cruciadele erau întreprinse din dorința de a vizita sau de a revendica locuri sacre. Și totuși, aceste deplasări au favorizat apropierile și schimburile în domenii cum ar fi comerțul, cultura și artele.

Devoțiunea itinerantă

Înscrise în fervoarea devoțională medievală, pelerinajele se desfășurau în ambianța și speranța miracolului. Aflându-se la originea apariției interesului pentru locuri sfinte, ele au determinat completarea, amplificarea și diversificarea rețelei rutiere tradiționale, destinată până atunci mai cu seamă comerțului sau operațiunilor războinice. Încurajați cu iscusință de deținătorii puterii ecleziastice, pelerinii călătoreau către locuri îndepărtate ale creștinătății, atrași de sacralitatea intrinsecă a acestora sau de relicvele care erau păstrate acolo. Ierusalim, Roma și Compostella erau destinațiile privilegiate ale pelerinilor. Totodată, costul și caracterul primejdios ale unor asemenea expediții justifică dezvoltarea pelerinajelor locale, cu caracter subsidiar. Credincioșii erau mânați de diverse motivații: din pură devoțiune, pentru a cere înfăptuirea unui miracol spre a învinge boala și moartea, prezente la vremea aceea pretutindeni, sau pentru a solicita unui sfânt succesul unui act politic. Existau și pelerinajele penitențiale, vicariale (în care credinciosul trimitea pe altcineva în locul lui, un profesionist remunerat uneori) sau chiar „falsele" pelerinaje, întreprinse ca pretext pentru a vagabonda. Ghizii pelerinului, care au devenit tot mai numeroși spre sfârșitul Evului Mediu, îi însoțeau pe credincioși și le furnizau numeroase informații asupra drumurilor și orașelor, târgurilor și lăcașurilor religioase deschise călătorilor. Pelerinii înșiși făceau însemnări amănunțite asupra regiunilor străbătute și a istoriei acelor locuri. Infrastructura și desfășurarea devoțiunii pelerine au modelat, prin urmare, contactele locale și interregionale în Evul Mediu.

Lărgirea orizonturilor creștine

Conduse spiritual de papalitate, predicate cu fervoare de Biserică, susținute de gustul pentru călătorii, cruciadele reflectă identificarea, în imaginația colectivă medievală, a unor zone ale lumii cu diferite arii religioase. Astfel, între secolele al XI-lea și al XIII-lea, Europa, în majoritate creștină, trebuia să lupte cu alte țări, îndeosebi pentru recucerirea Pământului Sfânt. Era deci vorba despre o înfruntare geopolitică plasată sub egida sacrului: creștinătatea urma să se extindă în lumea întreagă, în detrimentul islamului. Statele cruciate din Orientul Apropiat, active timp de aproximativ două secole, constituiau grefe creștine într-un spațiu musulman. Totodată, consecințele planificate sub



PELERINII
GISLEBERTUS
AL DOILEA SFERT AL SECOLULUI AL XII-LEA
BASORELIEF
DETALIU DE TIMPAN AL CATEDRALEI SAINT LAZARE DIN AUTUN (SAÔNE-ET-LOIRE), FRANȚA

Insignele. Toiagul este însoțitorul simbolic al pelerinilor, reprezentați solidari, într-un mers ascensional, înconjurați de scene ale Judecății de Apoi. Desăgile lor sunt timbrate cu insigne de pelerinaj, foarte populare între secolele al XII-lea și al XVI-lea. Aceste plăcuțe de cositor constituiau, în același timp, o amintire pioasă și un semn distinct al credinciosului pentru tot restul vieții sale. Varietatea insignelor întâlnite la pelerinii din Autun sugerează diversitatea itinerariilor și a destinațiilor lor.

Drumul. Privirile credincioșilor țintuite în sus, unde tronează Hristos în slavă, exprimă speranța mântuirii și conferă o dimensiune escatologică mersului devoțional: acesta era o anticipare simbolică a accesului, după moarte, la spațiul cosmic. Calea Lactee era considerată ca fiind oglindirea celestă a miriadelor de suflete în procesiune; Sfântul Santiago cel Mare, venerat la Compostella și evocat, în această reprezentare, prin insigna în formă de scoică a celui de-al doilea pelerin din Autun, era și el un conducător al morților.

aspect cultural și economic al acestor întreprinderi se aflau sub semnul circulației, ceea ce favoriza în mod implicit o apropiere pașnică între Orient și Occident. Astfel, erudiția arabă cucerește creștinătatea, iar comerțul, sfidând embargourile pontificale, favorizează schimburile în toate domeniile.



PLECAREA CRUCIAȚILOR
SECOLUL AL XII-LEA
FRESCĂ
CAPELA TEMPLIERILOR
CRESSAC (CHARENTE)

Idealul cavaleresc. Constituind una dintre categoriile societății tripartite medievale, războinicii se recrutau din elita aristocrației laice, cavalerii. Aceștia erau înconjurați de o aură specială în timpul cruciadelor, căci ei îl reprezintă pe creștin în lupta împotriva necredincioșilor. Astfel, lupta împotriva musulmanilor devine scopul suprem al cavalerilor, justificându-se astfel întemeierea ordinelor religioase militare. Cavalerii din Cressac își afișează pe piept crucea, simbol al triumfului. Tratarea sumară a frescei pune accentul pe expresia gravă a războinicilor, pe atitudinea lor mândră și hotărâtă, pe vioiciunea cailor. Aceleași culori calde, folosite intenționat într-o gamă restrânsă, se regăsesc în reprezentările tuturor războinicilor și ale cailor lor. Această redundanță cromatică, întărită de dispunerea strânsă a cavalerilor, induce unitatea lor și creează impresia de înaintare a grupului.

Cele opt cruciade

prima cruciadă 1096-1099. Inițiator: Urban al II-lea. Cruciada săracilor învinsă de turci; cruciada nobililor cucerește Antiohia, Edessa și, în anul 1099, Ierusalimul.

a 2-a cruciadă 1147-1149. Predicator: Bernard de Clairvaux.

a 3-a cruciadă 1189-1192. Condusă de Frederic Barbarossa, Philippe Auguste și Richard Inimă-de-Leu, aceasta nu eliberează Ierusalimul recucerit de Saladin în anul 1187.

a 4-a cruciadă 1202-1204. Inițiator: Inocențiu al III-lea. Condusă de Boniface de Montferrat, aceasta este deviată de venețieni spre Constantinopol, cucerit în anul 1204. Baudoin de Flandra întemeiază Imperiul Latin de Constantinopol, care va dura până în anul 1261.

a 5-a cruciadă 1217-1219. Inițiator: Inocențiu al III-lea. Hotărâtă în 1215 de conciliul lateran.

a 6-a cruciadă 1228-1229. Inițiator: Honorius al III-lea.

a 7-a cruciadă 1248-1254. Inițiator: Inocențiu al IV-lea. Sub conducerea lui Ludovic al IX-lea, aceasta încearcă să cucerească Egiptul care deținea controlul Locurilor Sfinte.

a 8-a cruciadă 1270. Organizată de Ludovic al IX-lea. Cruciații se îndreaptă spre Tunis. Ludovic al IX-lea moare de ciumă în cursul asediului orașului.



KRAK AL CAVALERILOR
CONSTRUIT DE ORDINUL OSPITALIERILOR
ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XII-LEA

Cetatea, un oraș. *Kraks*-urile (ca de pildă Castelul lui Ruge, Kafartab, El-Bara), cetăți construite și locuite, contrastau cu natura sălbatică din jur, punând în evidență opoziția fundamentală medievală dintre cultură și natură. Mai mult decât atât, zidurile, turnurile, rețelele de comunicare, prezența unui edificiu cultural, activitățile vieții cotidiene a ocupanților creau analogii între aceste locuri întărite (cetăți) și orașe, care au cunoscut o mare înflorire în Occidentul creștin.

Cetatea celestă. Pentru actorii cruciadelor mai ales, structura orașului evoca, fără îndoială, la modul ideal, orașul salvării care se afla în centrul expedițiilor lor: Ierusalimul. Acolo își ispășeau ei violențele. Astfel, cetățile-orașe în miniatură marcau spațiul dintre Occident și Țara Sfântă ca pe o cale spre marele viitor escatologic, realizabilă în Ierusalimul celest.

Programele picturii romanice

Pictura zidurilor

De la începutul Evului Mediu și până în epoca romanică, pictura murală tinde să înlocuiască mozaicul în ornamentația bisericilor. La sfârșitul secolului al XII-lea, aceasta va fi înlocuită de vitraliu, mai ales în nordul Franței.

A vedea în decorurile parietale o caracteristică romanică este o eroare destul de răspândită. Raritatea bisericilor din Evul Mediu Timpuriu păstrate în întregime precum și cea, încă și mai mare, a decorației pictate este cauza acestei interpretări. Termenului de „frescă", utilizat adesea greșit, trebuie să i se prefere cel de pictură murală, căci varietatea tehnicilor folosite este semnificativă: adevărata frescă pe tencuială proaspătă, tempera sau pictură cu var de diferite tipuri.

Imaginea în sanctuar

Papei Grigore cel Mare (590-604) i se atribuie ideea că imaginile creștine sunt făcute pentru a-i învăța religia pe laicii analfabeți. Această opinie, remarcată adesea pe parcursul Evului Mediu și din secolul al XIX-lea de numeroși istorici, trebuie să fie nuanțată. Educația credincioșilor este, prin esență, orală: slujba liturgică, cânturi (psalmi), rugăciuni. Imaginea apare mai ales ca un complement vizual. Or, prezența acestei ornamentații în context monastic infirmă în cazul credincioșilor știutori de carte explicația pedagogică. Imaginile, împletite în programe, trebuie să permită o dublă lectură: serioase comentarii teologice pentru cler, iar pentru laic afirmarea unei dogme de care nu se poate îndepărta fără riscul căderii în erezie.



Criptă de la biserica abațială din Saint Savin sur Gartempe
Sfârșitul secolului al XI-lea-începutul secolului al XII-lea
(Vienne)

Așezarea pe martiri. Cripta din secolul al X-lea este consacrată martirilor Savin și Ciprian, ale căror relicve erau păstrate de mânăstire. Această dispunere sub altarul principal rămâne conformă cu tradiția paleocreștină de a sluji deasupra rămășițelor martirilor. Dintr-o serie de episoade extrase din viața celor doi sfinți sunt ilustrate, pe rând, scene ale judecății și ale martiriului: suplicii cu spânzurare în cârlig, tragere pe roată, decapitare. Împărțiri arhitecturale și o alternanță de fonduri luminoase și întunecate ușurează lectura scenelor organizate, cu claritate, în prim-plan.



Absida stăreției din Berzé-la-Ville
cca 1100
(Saône-et-Loire)

Arta rafinată de la Cluny. Loc de odihnă veșnică a Sfântului Hugues (1049-1109), abate de Cluny, stăreția are o capelă cu picturi murale – cele mai bune dovezi păstrate ale artei clunisiene. Originalitatea lor constă în tehnica răsăriteană de suprapunere a culorilor, tehnică preluată fără îndoială de la Roma, de care depindea în mod direct așezământul de la Cluny, ceea ce explică coloritul lor variat și nuanțat. Hristos în slavă care tronează într-o mandorlă, înconjurat de apostoli, dă cheile lui Petru și legea lui Pavel, într-o prezentare conformă a Romei paleocreștine. Partea inferioară este consacrată unor reprezentări de sfinți venerați la Cluny și în special martirajului Sfinților Blaise și Vincent.

Imagine și text

În afară de portretul lui Hristos împărat, moștenit de la Antichitatea Târzie, și de imaginile martirilor, majoritatea reprezentărilor sunt extrase din textele sfinte. Din Vechiul Testament se împrumută scenele creației cum ar fi Geneza, dar sunt preferate mai ales ciclurile care vestesc venirea lui Mesia sau acelea dinaintea euharistiei. Din Evanghelii, canonice și apocrife, se rețin anumite scene numite „ale copilăriei lui Iisus", dovezi ale Întrupării, scene din viața publică și Patimile lui Hristos. Din Apocalipsă, care completează tema evanghelică a Judecății de Apoi, sunt reținute scene moralizatoare care evocă devenirea creștinului în lumea de dincolo și alegerea care i se propune acestuia între bine și rău.

Pentru a fi semnificativă, fiecare imagine trebuie să conțină elemente mai mult sau mai puțin simbolice, echivalente grafice ale unor mențiuni conforme cu textul. Un întreg vocabular al gesturilor este utilizat pentru a exprima însemnătatea și funcția personajelor ca și natura relațiilor care le leagă. Scopul către care tind asocierile de imagini este, cu certitudine, împodobirea lăcașelor, dar mai presus de toate se urmărește convingerea credinciosului de a participa la slujbă într-un spațiu conform cu dogma. Astfel, bogatul program iconografic, logic organizat, al bisericii abațiale benedictine din Saint Savin sur Gartempe este dovada unei gândiri profund teologice.



Pridvor al bisericii abațiale din Saint Savin sur Gartempe
Sfârșitul secolului al XI-lea-Începutul secolului al XII-lea
(Vienne)
Picturi din interior

O teamă salvatoare. La capătul pridvorului, Hristos în slavă ocupă luneta de răsărit, fiind înconjurat de obiecte ale Patimilor, de doisprezece îngeri și de apostoli. Pe bolta în plin cintru figurează un ciclu apocaliptic parțial exaltând victoria binelui asupra răului. Se văd aici reprezentarea urgiilor (lăcustele) copleșind umanitatea, lupta Sfântului Arhanghel Mihail împotriva dragonului și victoria Neîntinatei Biserici, asimilată Ierusalimului celest. Această afirmare a puterii divine încearcă angajarea creștinului pe calea binelui. La tribuna de la etaj, rezervată doar călugărilor, un ciclu al Patimilor glorifică ideea de mântuire după un model mai puțin alegoric.



Navă a bisericii abațiale din Saint Savin sur Gartempe
Sfârșitul secolului al XI-lea-Începutul secolului al XII-lea
(Vienne)

De la păcatul originar la iertarea păcatelor. Bolta navei este ornată cu o succesiune de scene biblice organizate pe registre. Începând, logic, cu ciclul lui Adam și Eva, expunerea continuă la est cu reprezentarea lui Noe cultivând vița-de-vie și ajunge, în final, la istoria lui Avraam. Cea mai mare parte a celor două registre laterale este consacrată, la nord, lui Moise, și la sud, lui Iosif. Iconografia și repartizarea imaginilor își propun să demonstreze că episoadele importante ale Vechiului Testament anunță sacrificiul lui Hristos. La limita transeptului sunt aliniate scene tipologice, introduceri la slujba euharistică: Noe și vinul, în centru, și, de o parte și de alta, Moise primind Legea și Iosif aducând familiei sale grâul din Egipt. În mijloc, figura, fără îndoială, un Hristos în slavă, înconjurat de apostoli.

Manuscrisele anluminate

De la incinta monastică la atelierul laic



Intrarea lui Iisus Hristos în Ierusalim
Floriile
cca 1100
Sacramentar din Limoges
Biblioteca Națională a Franței, Paris

Alegerea semnificantului. Această imagine, compartimentată în două registre egale suprapuse, unde își au locul Hristos, doi apostoli și locuitorii Ierusalimului care îl întâmpină pe Mântuitor, este caracterizată prin claritatea organizării sale. Personajele principale, așezate în prim-plan, se detașează pe un fond abstract albastru. Un contur negru, foarte accentuat, marchează personajele și elementele esențiale ale modelajului, care este susținut și prin aplicarea de zone de alb peste fonduri colorate uni. Tehnicile folosite evocă clar modul de aplicare a culorilor în pictura murală. Pentru a desăvârși înțelesul scenei din registrul inferior, sunt arătate numai Hristos și personajele ținând ramurile de palmier. Această claritate a exprimării servește descifrării semnificației ascunse a imaginii, din care este alungată orice tratare realistă.

O noutate: satira socială. Compus pentru Curte, acest roman satiric al lui Gervais de Bus, notar al cancelariei regale, este un rechizitoriu pe ton comic la adresa politicii consilierului principal al lui Filip cel Frumos, Enguerrand de Marigny. Acesta din urmă este reprezentat aici sub înfățișarea unui cal numit Fauvel, fiecare literă fiind inițiala cuvintelor flatare, avariție, viclenie, versatilitate, egoism, lașitate. Opera este ilustrată cu o însemnată serie de vignete acordate la tonul textului, desene în cerneală, trasate de o peniță alertă și colorate ușor. Unul dintre episoadele celebre prezintă vacarmul (charivari) de sub ferestrele parizienilor pe timpul nopții cu ocazia recăsătoririi lui Fauvel cu Falsa Glorie.

Charivari
Cca 1320
Romanul lui Fauvel
46 x 33 cm
Biblioteca Națională a Franței, Paris



Deși nu este indispensabilă în înțelegerea textelor, anluminura devine în scurtă vreme un complement major al scrisului. Din perspectivă religioasă, aceasta apare adesea ca un comentariu teologic, iar din cea laică, *explică sau exagerează textul.*

Încă din Antichitatea Târzie, *utilizarea pergamentului a permis apariția cărții legate.* Se utilizează o piele întreagă, care apoi este pliată pentru a forma un caiet. *Codex*-ul, carte legată, s-a obținut prin asamblarea mai multor caiete. Două coperte late, în general din lemn, cu sau fără decor, au rolul de a proteja lucrarea. Exemplarele scumpe erau îmbrăcate în plăci de fildeș sau în metal prețios (aur sau argint).

Inventarea *codex*-ului, rezistent și ușor de transportat, pare a sta la originea răspândirii imaginilor, începând din secolul al V-lea. La Roma, anumite ateliere de copiști reproduc manuscrise anluminate: literatură păgână (Homer, Vergiliu) și opere creștine (Vechiul și Noul Testament). Acestea din urmă sunt ilustrate cu numeroase vignete, adesea inserate în text, care încearcă să transpună vizual cele mai mici detalii ale scrierii. Astfel, Geneza din Biblia denumită „de Cotton" conține cel puțin 330 de ilustrații. Această răspândire înfloritoare a imaginii, prea puțin cunoscută din cauza deteriorărilor, a fost, prin intermediul copiilor, sursa majoră a iconografiei creștine a Evului Mediu.

Scriptoria și opera ei

În Evul Mediu Timpuriu, producerea de manuscrise se realizează în mânăstiri, devenite unicele lor păstrătoare. Transmiterea selectivă a literaturii antice, care ne-a parvenit aproape în totalitatea sa pe această cale, se explică printr-un mare respect pentru opera scrisă. Totodată, esențialul îl constituie difuzarea textelor sfinte, unde anluminura, oricât de elaborată ar fi, pare adesea doar o simplă ornamentație. În epocile carolingiană și ottoniană, unele ateliere devin mari centre preferate de suverani, aici imaginea putând fi concepută ca un veritabil comentariu teologic sau ca o afirmație dogmatică. În secolele al XI-lea și al XII-lea, experiențe stilistice variate se elaborează numai în cadrul monastic sau bisericesc.

Ateliere laice

Încă de la mijlocul secolului al XII-lea, artiștii marilor orașe, ca Parisul, nu mai sunt legați, în mod obligatoriu, de o mânăstire sau de o biserică, ci încep să formeze grupuri semiprofesionale. Dezvoltarea universităților, începând din secolul al XIII-lea, îi incită încă și mai mult pe meșterii cărții să se organizeze într-un corp de meserii și să-și îmbogățească capacitatea de producție. Laicizarea meseriei de anluminist este sprijinită deopotrivă de membrii Curții, apoi de cei ai înaltei burghezii, dornici să posede, la rândul lor, cărți de devoțiune (*Livres d'Heures*) și texte profane (romane cavalerești, *roman de Renard*, scrieri prelucrate după cele antice).









Confecționarea unui manuscris anluminat
CCA 1233
MANUSCRIS REALIZAT LA HAMBURG. ANLUMINURĂ
BIBLIOTECA REGALĂ COPENHAGA

Un meșteșug de lux. Aceste patru anluminuri, înscrise în compoziția literelor inițiale, ilustrează etapele de fabricare a unei cărți anluminate, la începutul unei perioade de transformări. Altădată, acest tip de operă era realizat în ateliere monastice; în această reprezentare, diviziunea muncii cu laicii pare bine stabilită. Dacă prelucrarea materiei prime a fost încredințată întotdeauna laicilor, intervenția acestora ca artiști pare a fi o inovație a secolului al XIII-lea. În această epocă, sunt atestate la Paris câteva ateliere laice.

Etapele de fabricație. Prima ilustrație prezintă prepararea pielii întinse pe un cadru de lemn (alături figurează un cuțitaș pentru răzuit, care permite netezirea suprafeței pielii) și înmânarea pergamentului unui sfânt călugăr aureolat, purtând haina cu glugă și mâneci largi, de către un laic, înveșmântat cu o tunică și bonetă pe cap. A doua ilustrație prezintă un călugăr aflat în *scriptorium*, ocupat cu fabricarea, prin îndoire, a caietelor, care prin legare vor forma *codex*-ul, după decuparea marginilor neregulate. O a treia ilustrație reprezintă un alt călugăr care trasează cu stiletul său liniatura care îl va ghida pe călugărul scrib. În a patra ilustrație, munca de anluminare (ornarea cu miniaturi) este încredințată unui laic care poate fi văzut pictând un portret de dimensiunea paginii.

Artele somptuare

Noutăți în orfevrărie și emailuri

Perioada romanică este marcată de o nouă vitalitate și de o reînnoire a tehnicilor, în special a celei a emailului. O dată cu dezvoltarea cultului relicvelor și a pelerinajelor, fiecare lăcaș religios caută să-și valorifice moaștele, venerându-le prin sipete prețioase, raclele. În această epocă, comorile bisericii, adesea jefuite sau delapidate în timpul invaziilor barbare, sunt refăcute.

Descoperirea emailului *champlevé*

Spre sfârșitul secolului al XI-lea, orfevrierii spanioli (din Silos) și achitani (din Conques) caută să imite orfevrăria bizantină, al cărei email transparent era fixat pe un suport din aur, în cavități formate de lamele fine de metal dispuse perpendicular (*cloisonné*). Dar, în absența unor rezerve importante de metale prețioase sau măcar a acelorași materiale, după mai multe tatonări, orfevrierii romanici vor substitui emailul translucid cu cel opac, aurul cu arama aurită și tehnica *cloisonné* cu aceea a *champlevé* (săparea unor cuvete în placa-suport pentru fixarea emailului). Începând din anul 1100, această tehnică este adoptată de toate marile centre de creație artistică din Occident, dintre care regiunile Meuse și Limoges sunt dominante.



Raclă a Sfântului Thomas Becket
Atelier din Limoges
cca 1180-1190
Lemn și aramă champlevé gravată, cizelată, emailată și aurită
Muzeul Luvru, Paris

Relicve și comerț cu orfevrărie. Unirea provinciei Aquitania cu Anglia sub dinastia Plantageneților favorizează răspândirea în vestul Franței a relicvelor Sfântului Thomas Becket, asasinat în catedrala sa, din ordinul regelui Henric al II-lea. Astfel, la Limoges au fost realizate cincizeci și două de racle pentru acest sfânt. Iconografia permite prezentarea clară a sacrilegiului, uciderea în timpul slujbei la altar a prelatului de către trimișii regelui. Pe capacul raclei este reprezentată punerea în mormânt a sfântului episcop. Dintre numeroasele racle ale Sfântului Thomas Becket realizate la Limoges, patru sunt extrem de apropiate prin structura, dimensiunea și iconografia lor. Acest lucru dovedește munca aproape în serie a atelierelor de la Limoges, a căror producție a fost astfel difuzată timp de mai multe decenii.

Emailorii din Meuse

Foarte activi în preajma anului 1000, meșterii orfevrieri din regiunea Meuse creează, în prima jumătate a secolului al XII-lea, numeroase obiecte liturgice emailate, adesea decorate cu scene ale Patimilor și cu episoadele din Vechiul Testament care le proroceau. Compozițiile sunt clare, luminoase, masele colorate sunt largi, culorile proaspete și contrastante, iar stilul este clar influențat de Antichitate. Pentru elaborarea programelor tipologice, această regiune beneficiază de influența radiantă a unor mari teologi. În rest, se menține un contact permanent cu alte centre în care moștenirea culturală a rămas încă vie: Imperiul Germanic, Roma și Bizanțul.

Creație la Limoges

Atelierele de emailori din Limoges cunosc o fulgurantă înflorire în ultimele decenii ale secolului al XII-lea și la începutul secolului al XIII-lea. Principalele mânăstiri, ca Saint-Martial, au ateliere subordonate, situate în apropierea centrelor de extracție a cuprului, în timp ce meșterii orfevrieri știu să fabrice elemente în serie pentru reducerea costurilor și oferă clientelei lor o gamă de produse foarte variate, obiecte liturgice, pentru viața de zi cu zi, dar și pentru morminte. În consecință, aceste ateliere exportă în întreg Occidentul o producție numită în texte „opera de la Limoges".

Orfevrăria pariziană și sieneză

În secolul al XIV-lea, din cauza războiului de 100 de ani, care întrerupe circuitele de aprovizionare și drumurile comerciale, producția încetează. De asemenea, încă din a doua jumătate a veacului trecut, emailurile de Limoges au devenit din ce în ce mai stereotipe, iar stilul acestora este adesea învechit, în timp ce alte centre artistice ca Siena, Paris sau Avignon reînnoiesc complet tehnica emailului, pentru a răspunde gustului unei noi clientele, princiare și burgheze, mai avidă de obiecte de lux. În jurul anului 1300, orfevrierii parizieni reintroduc la loc de cinste tehnica emailului translucid pe suport de aur, realizând adevărate bijuterii de purtat pe veșminte: „emailurile de broșe". În fine, orfevrierul sienez Guccio da Mannaia utilizează, încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea, un nou procedeu care permitea reacoperirea cu emailuri translucide a unei plăci de argint sau de aur, în prealabil cizelată și gravată. Stratul de email devine, într-un fel, o pictură în fuziune cu sculptura, tehnică prin care se va asigura mai apoi gloria atelierelor toscane și pariziene, a celor din Avignon sau din Renania.



ANAFORNIȚĂ
MEȘTERUL ALPAIS
CCA 1200
ARAMĂ AURITĂ, EMAIL *CHAMPLEVÉ*
CABOȘON DE STICLĂ
ÎNĂLȚIME 29 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

O lucrare a atelierelor din Limoges. Această anaforniță este cea descoperită în mormântul lui Bertrand de Malsang, abate de Montmajour, mort în anul 1316. Se presupune că obiectul ar fi fost refolosit drept caliciu funerar. În interiorul cupei, figura gravată a unui înger este înconjurată de o inscripție care arată că a fost fabricată de meșterul Alpais la Limoges.

Influențe diverse. Dacă forma vasului este apropiată de cea a anafornițelor engleze, vrejurile care decorează piciorul vasului se înrudesc cu anluminura din vestul Franței, iar caracterele pseudocufice (din Cufa, Irak) ale bordurii evocă scrierea arabă.

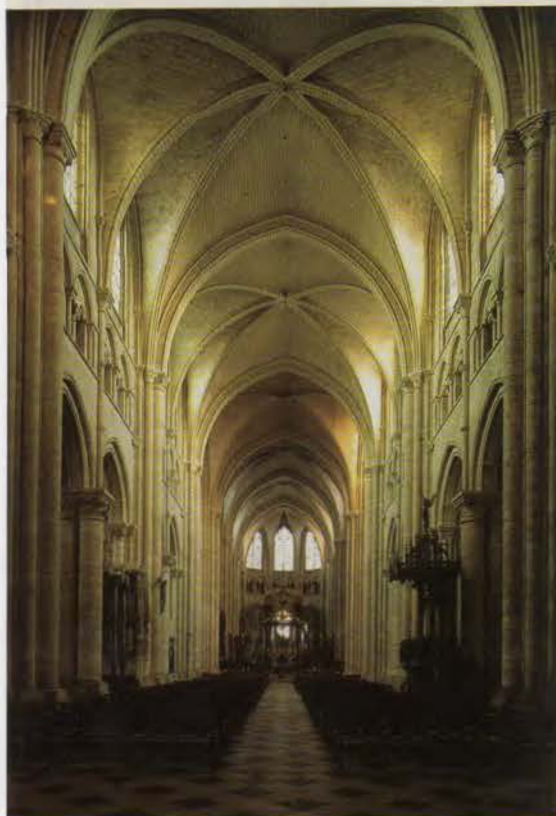


ALTAR PORTABIL
ATELIER DIN MEUSE
CCA 1150
ABAȚIA DIN STAVELOT (BELGIA)
LEMN, ARAMĂ AURITĂ, EMAILURI
ÎN *CHAMPLEVÉ*, BRONZ AURIT,
CRISTAL DE ROCĂ
MUZEELE REGALE DE ARTĂ ȘI ISTORIE,
BRUXELLES

O complexă construcție tipologică. Tezaurul abației din Stavelot a fost realizat la comanda abatelui Wibald (1130-1158). Născut în Italia, ambasador la Roma și la Constantinopol, el este deopotrivă abate la Monte Cassino, în apropiere de Roma, și la Corvey, în Imperiul Germanic, unde devine consilierul a trei împărați. Prezența unor astfel de personalități explică, în același timp, cultul pentru tradiție al centrului din Meuse și calitatea intelectuală a operelor realizate aici. Altarul portabil cuprinde un program biblic pe tema Patimilor lui Hristos și ale Apostolilor. După un procedeu complex, scenele religioase sunt reprezentate radiant, în jurul pietrei centrale de altar.

O creație a Franței

Arhitectura gotică a Nordului în secolele al XII-lea și al XIII-lea

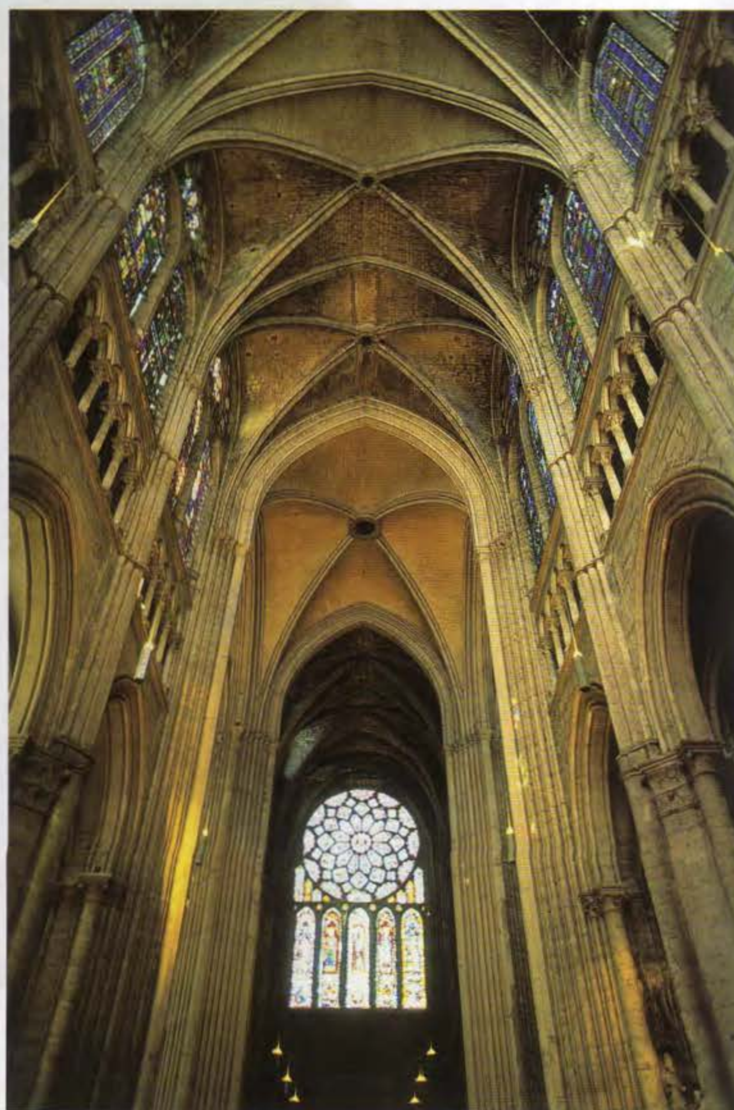


Catedrala Saint Étienne
Începută cca 1135-1140
Sens (Yonne)
Elevație interioară

Un monument întemeietor. Catedrala din Sens este unul din primele monumente care utilizează concomitent două elemente tehnice care permit o adevărată revoluție arhitecturală. Bolțile în ogivă sunt extinse asupra întregului monument și sunt susținute în exterior de arce butante. Întărindu-se astfel armătura edificiului, devine posibilă reducerea suprafeței pline a zidurilor, multiplicându-se deschiderile. Dacă acest principiu apare aici încă timid reprezentat, el va cunoaște o extraordinară dezvoltare ulterioară.

Catedrala Notre-Dame
Începută cca 1194
Chartres (Eure-et-Loire)
Elevație interioară

Un șantier condus cu rapiditate. După incendiul care a distrus catedrala în anul 1194, episcopul și călugării încep încă din anul următor reconstrucția, primind pentru aceasta numeroase milostenii. Pentru a-și termina lucrarea cu rapiditate, arhitectul a refolosit fundațiile fostei catedrale romanice și a păstrat vechea fațadă realizată la mijlocul secolului al XII-lea, atașând o nouă navă. Între anii 1214 și 1217, poetul Guillaume le Breton cânta deja înaltele bolți de piatră care protejau edificiul, iar la începutul anului 1221 canonicii puteau lua loc în stranele corului.



Născută spre anul 1135, data de începere a construirii catedralei din Sens, în Île-de-France, arhitectura gotică va permite redarea plenară a efectelor iluzioniste ale peretelui, efecte îndelung căutate de arhitecții romanici. Datorită folosirii bolții în ogivă și a arcului butant, zidul este împins cu timpul în plan secundar pentru a face loc unor imense suprafețe vitrate.

Arhitectura acestei epoci se împarte în trei perioade: arta gotică timpurie (aproximativ între anii 1130-1190), goticul clasic (cca 1190-1230) și prima etapă a goticului reionant (aproximativ între anii 1230-1270), care se încheie cu terminarea construcției catedralei din Chartres.

Primele experiențe

Arhitectura gotică timpurie este, înainte de orice, un moment al experiențelor. Aceasta se rupe imediat de lumea romanică, prin coerența dintre boltă și volumul de acoperit, ca și prin însemnătatea pe care o acordă spațiilor goale ale zidului. Într-adevăr, bolta pe ogive încrucișate, constituită din arce diagonale care se

intersectează în centrul lor, se poate adapta la toate suprafețele și poate fi astfel extinsă la ansamblul edificiului. Totodată, arhitecții ezită, în ceea ce privește spațiul central al navei, între traveele dreptunghiulare acoperite de ogive cu patru brațe sau traveele pătrate cu ogive de șase sau chiar opt brațe. Această unitate de boltire este însoțită de cea a volumelor: spațiul central al navei și cel al absidei ajung de acum înainte la aceeași înălțime și, mai ales, prezintă exact aceeași elevație. Anumiți arhitecți optează fie pentru o elevație pe trei niveluri, ca la catedrala din Sens (arcade mari, tribune false și ferestre înalte), fie pe patru niveluri ca la catedrala din Laon (arcade mari, tribune, triforium și ferestre înalte). De asemenea, arhitecții înțeleg faptul că ogivele nu mai exercită o împingere continuă, deci sprijinirea lor la exterior prin arce butante permite străpungeri în restul zidului, descoperire care se manifestă încă destul de timid în secolul al XII-lea.

Arhitectura gotică clasică

Construite la puțină vreme după anul 1190, catedralele din Soissons și din Chartres prezintă o mai mică diversitate de soluții arhitecturale. Acestea utilizează numai bolta cu patru brațe pe o travee dreptunghiulară. Însă, pentru prima oară, constructorii îndrăznesc să abandoneze tribuna pentru o galerie strâmtă, ornată cu arcade sculptate (triforium) și generalizează utilizarea arcelor butante pentru a contrabalansa împingerea. Elevația este de trei niveluri: arcade mari, triforium și ferestre înalte. Modelul de la Soissons și de la Chartres se impune apoi pentru marile catedrale de la începutul secolului al XIII-lea, care rivalizează în dimensiune și înălțime: Reims (cca 1210), Amiens (1220) și Beauvais (1225). Acest ultim edificiu, a cărui boltă atinge înălțimea de 47 m și care se prăbușește, în parte, în anul 1284, marchează sfârșitul cursei spre culmi a arhitecților gotici. Contemporană cu cele de la Soissons și Chartres, catedrala din Bourges pare a fi o operă disidentă, cu bolțile pe ogive cu șase brațe și imens de marile sale arcade.

Arhitectura reionantă a anilor 1230-1270

Dacă arhitectura reionantă rămâne fidelă elevației cu trei niveluri, ca în cazul înaltei nave a bisericii abațiale din Saint Denis, construcție începută în anul 1231, suprafețele cu goluri și vitrate precumpănesc asupra plinurilor. Triforiumul este vitrat și părțile înalte sunt în întregime străpunse de ferestre imense cu patru vârfuri de lance surmontate de trei rozase. La Sainte Chapelle din Paris, zidurile au cedat complet locul vitraliilor. Astfel, prin dematerializarea totală a peretelui, arhitectura a reușit atunci să redea supranaturalul în spațiul de cult, oglindire terestră a Ierusalimului celest.

Catedrala Notre-Dame
Secolele XIII-XV
Reims (Marne)
Fatada vestică

Marile fațade gotice. Începută în prima parte a secolului al XIII-lea, fațada Catedralei Notre-Dame din Reims nu a fost terminată decât la sfârșitul Evului Mediu. Dacă proiectul inițial a fost modificat de nenumărate ori, ansamblul prezintă dispunerea marilor fațade gotice care se regăsesc, de exemplu, la catedralele din Paris, Laon sau Amiens. Fațada catedralei din Reims este dominată de două turnuri înalte, legate între ele prin galerii, situate deasupra unei imense rozase.



Sainte Chapelle
Începută între 1239 și 1242
Terminată în 1248
Paris
Vedere interioară a capelei înalte

Un relicvar din sticlă. Sainte Chapelle a fost construită de Ludovic cel Sfânt în palatul din Cité pentru a primi relicvele Patimilor. Edificiul cuprinde două etaje: cel de sus, rezervat regelui, era accesibil mai ales dinspre apartamentele sale. Datorită, în special, utilizării ranforturilor metalice, suprafața murală a dispărut aici în totalitate pentru a face loc unei adevărate veriere policrome.



Artele în preajma anului 1200

Originile umanismului gotic



ALTAR DIN KLOSTERNEUBURG (DETALIU): UCIDEREA LUI ABEL
NICOLAS DE VERDUN, 1181
ARAMĂ AURITĂ: EMAIL *CHAMPLEVÉ*
ÎNĂLȚIME 20 CM
BISERICA CONSILIULUI DE CANONICI SF. AUGUSTIN
KLOSTERNEUBURG

O nouă estetică. Orfevrier, emailor și sculptor, Nicolas de Verdun anunță, încă din 1181, întoarcerea la umanismul antic. Drapajul fluid subliniază corpurile personajelor care evoluează cu ușurință și participă din plin, prin expresia lor, la desfășurarea acțiunii. Această sensibilitate se explică în parte prin aura specială a centrului artistic de la Meuse, căruia îi aparține Nicolas de Verdun. Abațiile sunt aici bogate și influente; ideile, manuscrisele și persoanele circulă în întreaga regiune. Pe de altă parte, regiunea este situată la intersecția a trei influențe: lumea germanică, succesoarea parțială a moștenirii culturale antice, Roma, loc de întâlnire între artiștii bizantini și occidentali și Constantinopol.

Treptat, abstracțiunea romanică este abandonată și, la începutul secolului al XIII-lea, apare un nou fenomen numit „umanismul gotic", cu urmări importante până la sfârșitul Evului Mediu. Inspirându-se din Antichitate, artiștii sunt preocupați să dea o nouă însemnătate reprezentării umane și expresiei sentimentelor.

Noile modele de reprezentare

În preajma anului 1200, Biserica se străduiește să dezvolte o nouă pastorală mai apropiată de realitatea concretă. Transpunând problematica creștină în lumea materială, clerul își manifestă dorința de a se apropia mai mult de credincioși. În consecință, toate artele reprezentării provoacă o răsturnare radicală a modurilor de figurare. Abstracțiunea și stilizarea figurii, care prevalau în epoca romanică, urmărindu-se o



STATUIE ECVESTRĂ
(SFÂNTUL ȘTEFAN AL UNGARIEI?)
CCA 1240
ÎNĂLȚIME 267 CM
CATEDRALA
SANKT PETER UND SANKT GEORG, BAMBERG

Un triumf *à l'antique*. Această sculptură din catedrala din Bamberg marchează apariția artei gotice și în special a stilului antichizant în statuara Imperiului Germanic. Personajul pe cal reia tema antică a împăratului triumfător. Victorios în bătălie, Filip August fusese deja reprezentat astfel la Notre-Dame din Paris, la începutul secolului al XIII-lea.

netă separație între lumea supranaturală și cea terestră, sunt abandonate. Natura umană a lui Hristos, a Fecioarei, a personajelor biblice și a sfinților este subliniată de volumul, proporțiile și modelajul real al corpurilor. Se încearcă, deopotrivă, exprimarea, uneori până la patetism, a sentimentelor ca durerea, speranța, tandrețea sau adorația. Pentru ilustrarea vieților sfinților, cum o fac vitraliile părții inferioare a catedralei din Chartres, obiecte, activități sau veșminte (lung pentru personajele aparținând claselor înstărite ale societății și scurt pentru celelalte) pot fi inspirate de realitatea cotidiană, tocmai pentru a dovedi că sfințenia lor, că salvarea credinciosului se obțin prin modul de comportare în lume. Imaginea, care trebuie să-și conserve forța de convingere, poartă, cu toate acestea, în continuare amprenta unei idealizări încă puțin abstracte; nu se poate vorbi despre realism.

Un stil antichizant

Tratarea figurii umane și exprimarea sentimentelor trec printr-un anumit număr de procedee stilistice convenționale. În jurul anului 1200 și aproximativ până în anii 1240, drapajul cu pliuri numeroase și strânse se caracterizează prin aspectul său fluid și înmuiat, pentru a sublinia mai bine corpul uman. Modalitatea este în parte împrumutată din Antichitate, probabil prin intermediul Bizanțului, unde acest stil n-a încetat niciodată să existe, fiind exportat spre Occident, îndeosebi după ce latinii au cucerit Constantinopolul, în anul 1204. Cu toate acestea, modelele bizantine cu drapaje rigide sunt îndulcite la contactul cu arta din regiunea Meuse, inima Imperiului Carolingian, unde cultura antică era la fel de prezentă. În unele cazuri excepționale, de exemplu grupul Buneivestiri de la catedrala din Reims, sculptorul pare a fi observat direct o sculptură antică. În ciuda unui limbaj comun, fiecare artist își exprimă deci propria sa sensibilitate. Astfel, figura calmă a Sfântului Ștefan de pe *trumeau*-ul portalului fațadei vestice a catedralei din Sens contrastează cu vehemența din scena Adormirii de pe timpanul laturii sudice a catedralei din Strasbourg.



SINAGOGA
CCA 1220-1230
PORTALUL LATURII SUDICE A CATEDRALEI DIN STRASBOURG
ÎNĂLȚIME 193 CM
MUZEUL CATEDRALEI NOTRE-DAME, STRASBOURG

Corpul ca mijloc de expresie. Brațul de sud al transeptului catedralei din Strasbourg prezintă două portaluri surmontate de timpane, închinate Adormirii și Încoronării Fecioarei, având de o parte și de alta două statui antitetice, reprezentări alegorice ale Bisericii triumfătoare și ale Sinagogii damnate. Patosul acestei reprezentări a Sinagogii este redat prin indolența, senzualitatea seducătoare și drapajul fluid care urmează forma corpului tinerei femei.

Sursele artei de la 1200. Realizată în nordul Franței pentru Ingeburge, soția repudiată a regelui Filip August, această psaltire contribuie la redescoperirea și răspândirea umanismului antic. Acesta este transmis prin intermediul surselor bizantine și constă îndeosebi în interesul acordat expresiei sentimentelor și redării anatomiei; prin medierea centrului din Meuse, suplețea drapajului conferă o prezență tangibilă volumelor corpului.

PSALTIREA REGINEI INGEBURGE: PUNEREA ÎN MORMÂNT ȘI SFINTELE FEMEI
CCA 1200
33,5 X 23,8 CM
MUZEUL CONDÉ, CHANTILLY



Ordinele călugărilor cerșetori

O arhitectură destinată credincioșilor

În fața dezvoltării goticului reionant din nordul Franței, devenit doar o reușită tehnică din ce în ce mai golită de substanță mistică, ordinele călugărilor cerșetori creează o arhitectură mai apropiată de preocupările spirituale ale contemporanilor lor.

Încă de la mijlocul secolului al XIII-lea, credincioșii, până atunci ținuți la distanță, își revendică dreptul de a se implica mai direct în credința lor, ceea ce îi împinge pe unii dintre ei spre erezie. De aceea, episcopii desfășoară o intensă activitate în această privință și sprijină instalarea, în orașele aflate la vremea aceea în plină înflorire, a Ordinelor călugărilor cerșetori, îndeosebi franciscanii și dominicanii, însărcinate să-i atragă pe laici prin predici. Aceste ordine nou create vor pune la punct un tip inedit de arhitectură de cult, ale cărei volume sunt reduse la spațiul necompartimentat.

Simplitatea modelului din Nord

La sfârșitul secolului al XIII-lea, mai mulți episcopi din sudul Franței, ca aceia de la Clermont-Ferrand, Narbonne, Toulouse, Limoges și Rodez, încep reconstruirea catedralelor lor. Deoarece aceste dioceze fuseseră puternic zdruncinate de erezia catară, era imperios necesar să se răspundă așteptărilor credincioșilor. Episcopii din ținuturile recent integrate în regat importă modelul marilor catedrale din nordul Franței. Ei propun însă o versiune simplificată a acestora, redându-i astfel peretelui întreaga sa importanță, prin respingerea vitraliilor mult prea extinse și, în același timp, costisitoare și ostentative. Totuși, nici una din aceste catedrale nu va fi desăvârșită în Evul Mediu; edificiile de la Clermont-Ferrand sau de la Limoges nu vor fi terminate decât la sfârșitul secolului al XIX-lea.

O nouă arhitectură gotică

Încă înainte de mijlocul secolului al XIII-lea, pentru a-și confirma legământul de sărăcie, Ordinele călugărilor cerșetori construiesc biserici mult mai simple, în special în exterior, iar pentru acoperirea navei recurg la șarpantă în locul bolții. Planul edificiului nu cuprinde în general decât o singură navă sau are o structură de hală, în care navele, de mică înălțime, nu sunt separate decât prin stâlpi subțiri. Deosebit de bine concepute pentru a primi o mulțime numeroasă venită să asculte predica, volumele necompartimentate, care neagă prin aceasta principiul ierarhiei, permit plasarea pe picior de egalitate a comunității fraților și laicilor. Călugării cerșetori au exercitat o influență tot mai mare atât asupra laicilor, cât și asupra clerului în ansamblu. În consecință, un număr de edificii

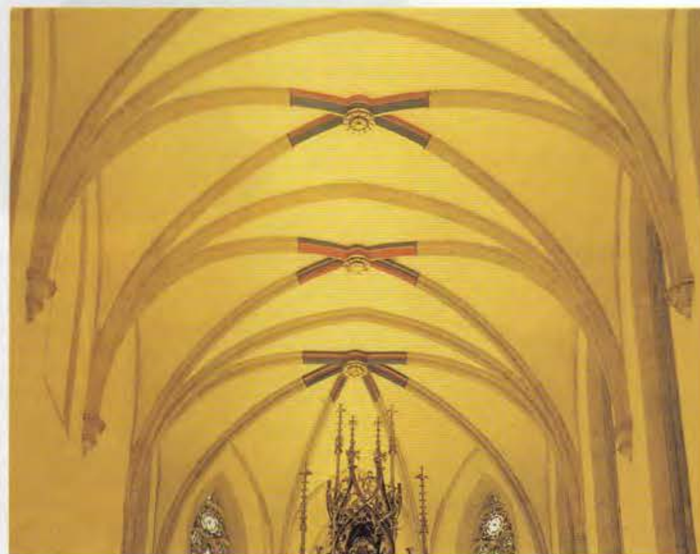


Simplificarea și decompartimentarea. Biserica este cea a dominicanilor din Toulouse, numiți și „iacobini" după strada din Paris care poartă numele Sf. Iacob, unde se găsea sediul mânăstirii. La Toulouse, ca și la Paris de altfel, în ciuda șirului de coloane care separă nava în două, navele laterale urcă la aceeași înălțime pentru a constitui un volum unic care adună într-un același spațiu frații și laicii, ușurând ținerea predicii. Nava centrală, inițial acoperită cu șarpantă, nu a fost boltită decât începând din anul 1335, în urma mai multor extinderi și refaceri, când mânăstirea a devenit cea mai importantă din zona dominicană din Languedoc.

Biserica Iacobinilor
Începută în 1249
Terminată după 1335
Toulouse (Haute-Garonne)

Biserica Dominicanilor
După 1281
Colmar (Rinul de Sus)
Absidă

Un spațiu sacru. În această biserică dominicană, numai spațiul considerat a fi cel mai sacru, lunga absidă de cinci travee, terminată printr-o absidă exterioară, este boltit. Vasta navă dreptunghiulară, în care se predica, formează un singur volum *simplu, acoperit cu o șarpantă susținută de două rânduri de stâlpi.*



religioase din perioada respectivă reiau principalele caracteristici ale arhitecturii de acest tip, fie că sunt catedrale, ca Sainte Cécile din Albi, sau biserici abațiale ca Saint Robert din La Chaise-Dieu. Însă cele mai numeroase sunt bisericile parohiale, reconstruite la cererea laicilor și prezentând, cel mai adesea, o structură de hală sau căutând efectele unei biserici cu navă unică, ilustrând cel mai bine răspândirea spiritualității promovate de călugării cerșetori în ansamblul societății, la sfârșitul Evului Mediu.

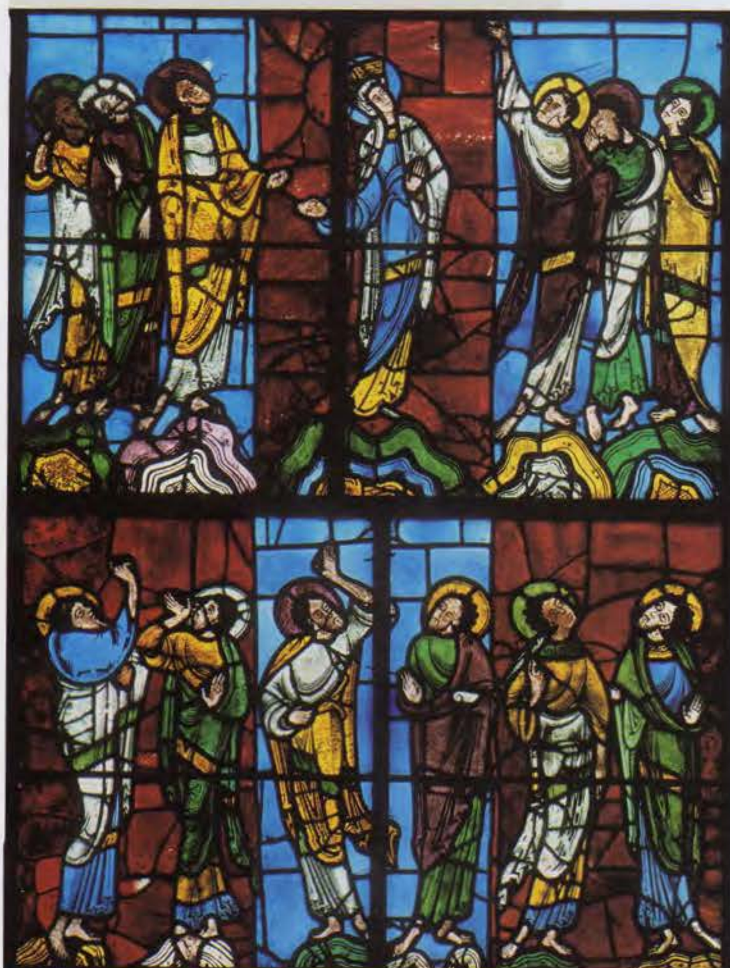


CATEDRALA SAINTE CÉCILE
DUPĂ 1277
ALBI (TARN)
VEDERE EXTERIOARĂ

Răspândirea spiritului călugărilor cerșetori. Simplificarea și decompartimentarea spațiilor edificiului de cult depășesc foarte repede cadrul strict al mânăstirilor acestora. Catedrala din Albi este reconstruită de episcopul Bernard de Castanet într-un stil foarte apropiat de cel al franciscanilor și în special de cel al dominicanilor. El va sprijini, de altfel, implantarea acestui ordin în dioceza sa, puternic marcată de erezia catară. Utilizarea cărămizii subliniază riguroasa simplitate a acestei biserici cu navă unică.

Vitraliul, o invenție medievală

O artă a imaginii și a luminii

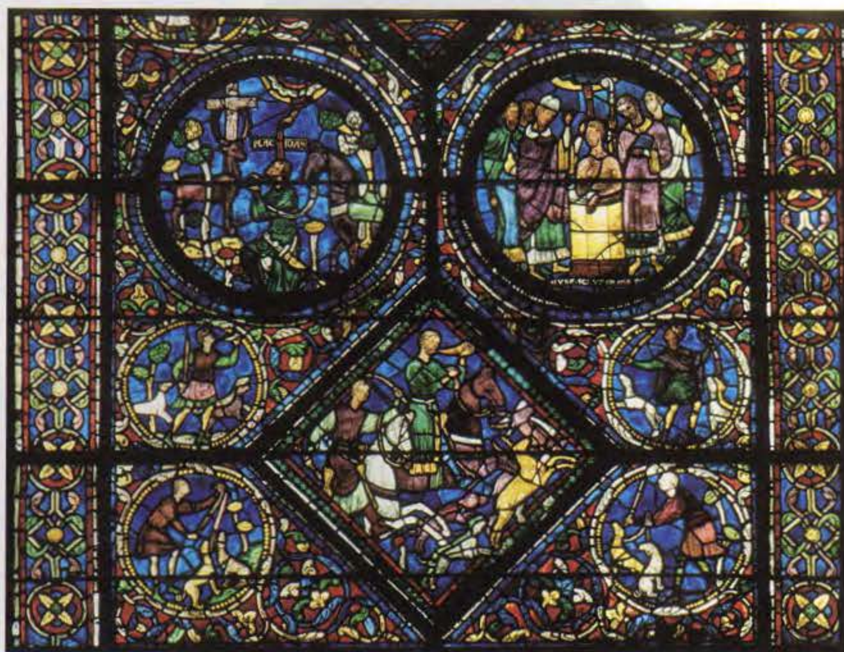


Vitraliu cu tema Înălțării
cca 1140
Catedrala Saint-Julien
Le Mans (Sarthe)

Un vitraliu romanic. Claritatea coloritului și alternanța dintre albastru-deschis și roșu sunt caracteristice vitraliului romanic, adaptat unei arhitecturi în care deschiderile sunt încă relativ reduse. Dinamismul aproape dansant al corpurilor, fără greutate și părând că plutesc în spațiu, alungirea figurilor sau schematismul pliurilor sunt tot atât de specifice stilului romanic.

Vitraliul Sfântului Eustațiu
cca 1200
(Detaliu, Sfântul Eustațiu și tovarășul său la vânătoare)
Catedrala Notre-Dame
Chartres (Eure-et-Loire)

Puterea imaginii în serviciul unei noi pastorale. Vitraliile joase ale navei catedralei din Chartres anticipează cu câțiva ani deciziile adoptate de al 4-lea conciliu lateran, în anul 1215. Este vorba de a le explica credincioșilor, uneori ispitiți de erezie, doctrina creștină și tainele sfinte. Imaginea cu Sfântul Eustațiu, *laic căsătorit și tată de familie, în persoana* căruia fiecare se poate recunoaște, reprezintă tainele căsătoriei, conform preceptelor după care nici o încercare nu reușește să despartă cuplul și pe părinți de copii. Această nouă concepție asupra imaginii, în serviciul unui scop pedagogic, marchează începutul umanismului gotic.



Dacă folosirea vitraliului își are obârșia în Antichitatea Târzie, primele opere încă complete și aflate tot pe locul lor inițial se mai păstrează numai dintr-o perioadă aproximativă, după anul 1100 (Profeții catedralei din Augsburg, Germania). Abia la 1140, se găsesc noi ansambluri de vitralii, prezente constant, de data aceasta, până la sfârșitul Evului Mediu.

O tehnică în serviciul unei arte

Prima etapă constă în fabricarea sticlei (produsă prin amestecul siliciului cu un fondant) și în a o picta în masa încă lichidă prin adaos de agenți colorați, în general oxizi metalici. Plecând de la acest amestec de materiale, sticlarul realizează o foaie de sticlă. Pentru a executa vitraliul, meșterul își stabilește, mai întâi, o machetă la scară redusă, apoi un carton, model definitiv, la mărimea de execuție, pe care trebuie să fie indicat absolut totul cu mare grijă, până la ultimul

detaliu al rețelei de plumb și la amplasarea barelor metalice. Sticlarul poate fi el însuși autorul cartonului sau numai executantul unui model realizat de un pictor renumit, cum se întâmplă în mod frecvent la sfârșitul Evului Mediu: este, de exemplu, cazul lui Jean Fouquet care a furnizat modele de vitralii. Ghidat de carton, sticlarul decupează piesele de sticlă. Piesa de o singură culoare trebuie să fie mai apoi pictată pentru a da contururile figurilor și modelajul. Această pictură, având o tentă monocromă, care variază de la brun-închis la negru, este numită *grisaille* și poate fi aplicată în două sau trei straturi pentru a obține valori diferite ca intensitate. Către anul 1300, se utilizează o nouă vopsea, galbenul de argint, care așterne pe aceeași piesă o a doua culoare fără a recurge la tăiere și deci la plumb. Se poate, de exemplu, picta păr blond pe o sticlă albă. Odată finalizată, pictura este fixată prin ardere. Apoi, sticlele pictate sunt legate unele de altele cu ajutorul unor rețele de plumb, la rândul lor reunite în panouri prin armături metalice în vederea alcătuirii vitraliilor. Acesta este menținut într-un cadru cu traverse mari, numite „barlotiere".

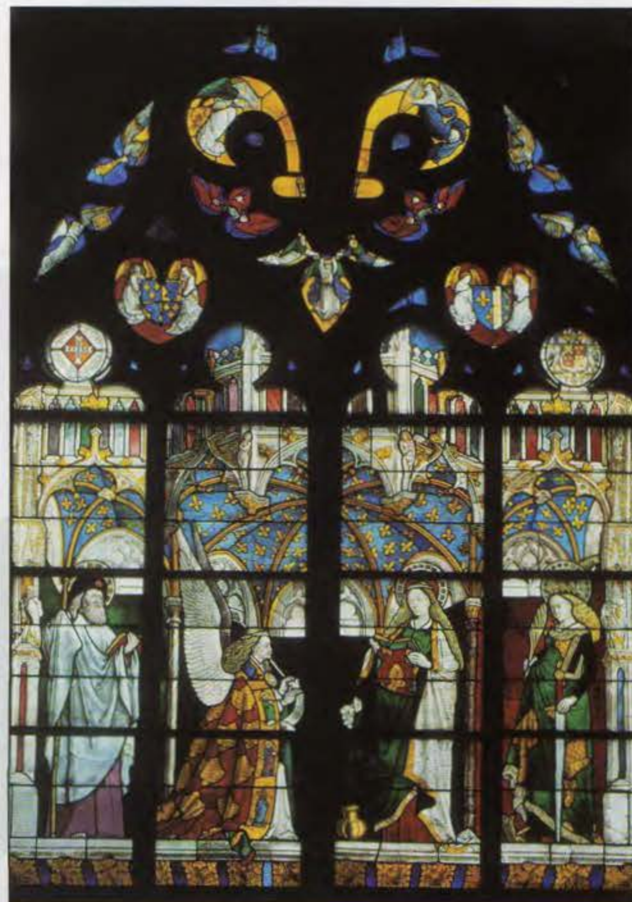
Un mesaj iconografic

Vitraliul este purtătorul unui mesaj. În mod simbolic, lumina sa colorată este interpretată ca oglindire a luminii celeste. Vitraliile romanice și cele de la începutul epocii gotice ilustrează în mod adesea sintetic și alegoric teme complexe ale Bisericii, împrumutate în primul rând din Vechiul și Noul Testament. Începând din secolul al XIII-lea, într-un demers mai pedagogic față de credincioși, programele iconografice ale vitraliilor se îmbogățesc cu expuneri din viețile sfinților, narativ ilustrate, ca la catedrala din Chartres. La sfârșitul Evului Mediu, particularii sau corporațiile sunt autorizate să formeze în biserici capele funerare și să le decoreze cu picturi și cu vitralii, reprezentându-i pe sfinții-patroni, avocați de nădejde în lumea de dincolo, cum se întâmplă în capela aparținând familiei lui Jacques Coeur, de la catedrala din Bourges. În această perioadă se răspândește deopotrivă și folosirea vitraliului cu referire la viața civilă, cu vocație heraldică sau decorativă, în palatele princiare sau reședințele burghezilor înstăriți.



Vitraliu reprezentând-o pe Fecioară cu Pruncul
CCA 1320
Catedrala Notre-Dame
Évreux (Eure)

Apariția galbenului de argint. Alegerea tonurilor rupte care contrastează cu coloritul saturat din roșu și albastru preferat în secolul următor precum și folosirea galbenului de argint, apărut la operele regale către anul 1300, sunt utilizate pentru prima oară în acest vitraliu oferit de călugărul Raoul de Ferrière.



Vitraliu al Bunevestiri între Sfântul Iacob și Sfânta Ecaterina
CCA 1450
Catedrala Saint Étienne
Capela lui Jacques Coeur
Bourges (Cher)

Un pictor în serviciul vitraliului. În mod aparent paradoxal, acesta este un vitraliu care marchează renașterea picturii în Franța, după războiul de 100 de ani. Numai un pictor de valoare ar fi putut furniza modelul unei asemenea opere. Creând un adevărat tablou, pictorul trece aici peste obiceiurile sticlarilor, făcând compoziția să fie văzută în ansamblul cadrului, fără a ține seama de diviziunile vitraliului.

Arta de Curte

Centrul artistic parizian în jurul anului 1300

La sfârșitul secolului al XIII-lea, Parisul se bucură de o hegemonie politică și artistică sigură. Prezența Curții atrage un foarte mare număr de artiști, care exportă în întreaga Europă obiecte de orfevrărie, fildeșuri și, mai ales, manuscrise, răspândind astfel canoanele rafinate ale artei pariziene.

În ciuda hegemoniei sale, centrul artistic parizian nu respinge influențele străine. Un pictor ca Jean Pucelle, al cărui nume apare pentru prima oară în anul 1319 și care a murit în anul 1334, introduce în opera sa o concepție nouă asupra spațiului, de înrâurire italiană. În același timp, chiar de la începutul secolului al XIV-lea, încep a concura Parisul alte centre, ca de exemplu Avignon, devenit sediul papalității în anul 1309.

Arta și societatea

Începând din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, arta pariziană este caracterizată prin omniprezența detaliilor împrumutate din realitatea concretă și prin extrema fragilitate a formelor. Arta răspunde dorințelor unei societăți în plină schimbare. Pentru a se încarna în lume, spiritualitatea a dus până la capăt ruptura cu abstracțiunea epocii romanice, fapt care se traduce, între altele, prin multiplicarea ciclurilor narative, semănate cu trimiteri concrete. Pe de altă parte, prinții, pătrunși de idealul și rafinamentul romanelor de Curte, caută să reproducă un mediu echivalent înconjurându-se cu opere de artă în fața cărora devin din ce în ce mai sensibili.

Preocupare pentru narativ și căutare a pitorescului

În *Viața și miracolele Sfântului Denis*, manuscris din anul 1317, artistul s-a distrat plasând episoadele în Parisul de la începutul secolului al XIV-lea, răvășit de tumultul meșteșugarilor. De exemplu, una dintre scene se desfășoară pe Grand Pont, sub ale cărui arcade se află morile în plină activitate, imagine familiară parizienilor care trec pe acolo în fiecare zi.

Sculptorii preferă și ei narațiunea, așa cum o dovedește portalul Sfântul Ștefan de la Catedrala Notre-Dame din Paris. În ciuda formei restrictive a timpanului, sculptorul a ales, pentru a reprezenta martirajul sfântului, o derulare narativă în mai multe episoade net individualizate, în special prin elocvența aproape teatrală a gesticii și a expresiei chipurilor, care caracterizează fiecare dintre scene: disputa, predica, înfățișarea la sinedriu, lapidarea, înmormântarea și, în vârf, Hristos între doi îngeri.

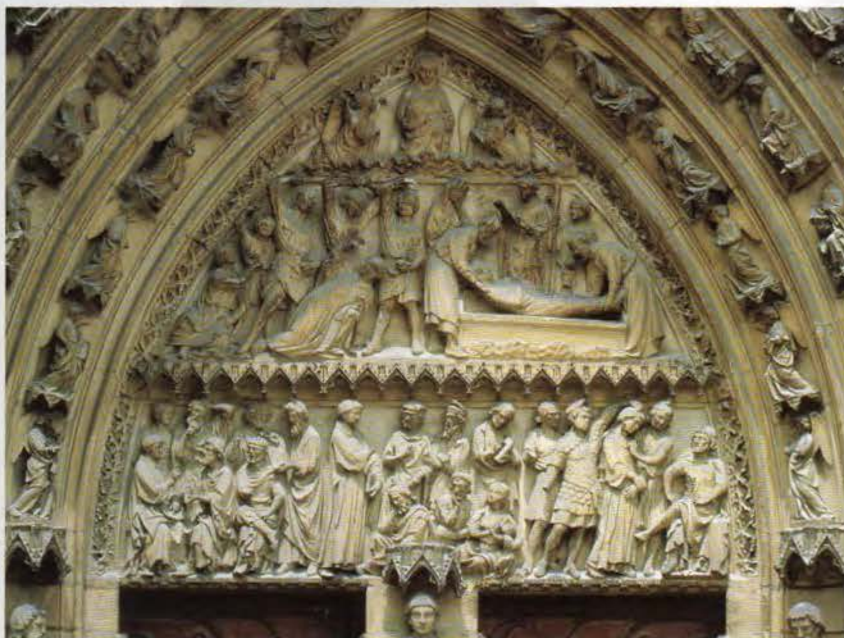


Bunavestire
Jean Pucelle
cca 1325-1328
Cartea de rugăciuni a reginei
Jeanne d'Evreux (Heures enluminées)
Facsimil
Biblioteca Națională a Franței, Paris

Noutățile venite din Italia în pictura pariziană. Lucrarea *Les Heures enluminées* a pictorului Jean Pucelle face dovada rafinamentului atins de miniatura pariziană la începutul secolului al XIV-lea: opera, de foarte mică dimensiune, este realizată în *grisaille*, procedeu executat cu virtuozitate. Totodată, scena pare a ieși din cadru și dă iluzia dilatării spațiului, realizare obținută sub influența inovațiilor italiene, în special ale lui Duccio, pe care Pucelle le-a admirat, cu certitudine, în timpul unei șederi în Italia.

Martiriul Sfântului Ștefan
cca 1260
Paris
Catedrala Notre-Dame
Portalul sudic al transeptului

De la pitoresc la expresivitate. Pe portalul de sud al Catedralei Notre-Dame din Paris, realizat către anul 1260, preocuparea pentru căutarea unor efecte pitorești și expresive opune chipul senin al Sfântului Ștefan vulgarității trăsăturilor călăilor și acuzatorilor săi. De asemenea, atitudinea demnă a sfântului, prezentat în stânga, jos, contrastează cu imaginea dezinhibată, în poziția „picior peste picior", a judecătorului, înfățișat în dreapta, jos. Dorința de a reprezenta elemente din realitate este deosebit de evidentă în realizarea cuirasei după modelul antic al soldatului roman și în personajul femeii care ascultă predica în timp ce își alăptează copilul.



Eleganță a formelor și mecenat regal

Pentru a se conforma probabil moravurilor rafinate ale Curții, ale cărei comenzi în materie artistică sunt din ce în ce mai numeroase, stilul parizian al ultimelor decenii ale secolului al XIII-lea este marcat de o grație și de o prețiozitate aproape exagerate, o eleganță a exprimării care se continuă, însă cu mai multă reținere, în prima jumătate a veacului următor. Această artă de Curte se afirmă în extrem de numeroasele lucrări de devoțiune cerute în mediul regal, în special în multitudinea de reprezentări ale Fecioarei cu Pruncul. Realizată din materiale prețioase, Fecioara este înveșmântată în materiale mlădioase, căzând în volute capricioase, silueta sa fiind ușor aplecată din șold; fața este blândă și mâinile subțiri, cu degete lungi.



BUNAVESTIRE
ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIV-LEA
ECOUIS (EURE)
BISERICA COLEGIALĂ NOTRE-DAME
PIATRĂ ȘI MARMURĂ PENTRU CHIPURI





FECIOARA CU PRUNCUL
ÎNTRE 1324 ȘI 1339
STATUETĂ-RELICVAR
ARGINT AURIT, EMAILURI OPACE ȘI TRANSLUCIDE;
AUR, PERLE, GRANAT, STICLĂ ALBASTRĂ
ÎNĂLȚIME 68 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Mecenatul de Curte. Comanda unor opere de artă de către membri de seamă ai Curții este unul dintre fenomenele cele mai importante ale anilor 1300. Astfel, în anul 1331, Enguerrand de Marigny, ministru al lui Filip cel Frumos, întemeiază la Ecouis o biserică colegială, ornamentată cu un fastuos program sculptat. Ministrul angajează probabil artiști parizieni deoarece conducea în perioada aceea șantierul palatului. În timpul procesului său, el va fi acuzat că a luat pietre din carierele regale pentru a realiza 62 de statui. În anul 1339, regina Jeanne d'Évreux oferă Abației Saint Denis coroana sa, o raclă și două statuete-relicvar, dintre care cea a Fecioarei cu Pruncul, una dintre cele mai frumoase realizări ale orfevrăriei pariziene, dovedește utilizarea anumitor tehnici recente, cum ar fi emailurile translucide de pe soclu.

Arhitectura gotică în Europa

Adaptarea goticului reionant

O dată cu arhitectura reionantă apărută în mediul parizian către 1230, asistăm în mod incontestabil la o împlinire a căutărilor întreprinse în nordul Franței încă de la mijlocul secolului al XII-lea. Această arhitectură, în care zidul plin a dispărut definitiv, va exercita o puternică putere de atracție asupra întregii Europe.

În secolul al XIII-lea, arhitectul Villard de Honnecourt pretinde că ar fi fost consultat până în Ungaria. Etienne de Bonneuil lucrează pe șantierul catedralei din Upsala, în Suedia, în timp ce, în anul 1342, viitorul împărat Carol al IV-lea apelează la Mathieu d'Arras pentru reconstruirea catedralei din Praga. Într-un mod încă și mai semnificativ, în anul 1269, pentru a desemna stilul în care vrea să-și clădească biserica, abatele de la Wimpfen im Tal, din Germania, folosește termenul de *opus francigenum* („operă de Franța"). Cu toate acestea, modelele franceze sunt reconsiderate rapid, în funcție de diversele tradiții locale. Pe de altă parte, arhitectura gotică reionantă pariziană, devenită o pură realizare tehnică, golită de substanța sa spirituală, va fi concurată de arhitectura Ordinelor călugărilor cerșetori, care corespunde mai mult preocupărilor religioase ale momentului.

Anglia și stilul decorativ

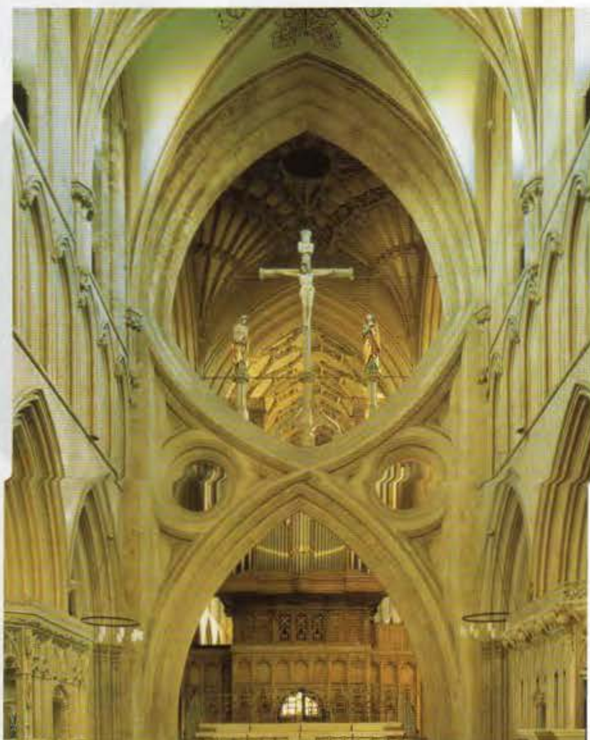
Începând de la mijlocul secolului al XIII-lea, Anglia adoptă goticul reionant și îl adaptează conform propriilor sale tradiții. Astfel, puțin câte puțin, se va îndepărta de izvoarele arhitecturale franceze. Noul stil se caracterizează atât prin profunde modificări structurale, cât mai ales prin folosirea unui bogat decor: de aceea, a și primit numele de „Decorated Style". La Westminster, influența stilului reionant francez este încă ușor de perceput. Numele primului arhitect, Henry de Reynes, ridică de altfel controverse: este, poate, vorba despre un francez (din Reims). Oricum ar fi, planul catedralei engleze se inspiră din cel al catedralei din Reims, iar elevația și proporțiile acesteia le imită pe cele ale marilor catedrale de pe continent. Totuși, în Anglia, stilul reionant nu a fost acceptat ca un sistem arhitectural, ci ca un repertoriu ornamental și, ca atare, împrumuturile având structura edificiilor franceze sunt rare.

Începând din anul 1290, în alegerea detaliilor și în utilizarea acestora se operează o schimbare. Motivele ornamentale sunt luate în parte din celelalte genuri, îndeosebi din sculptură, și ea îndatorată Franței, dar sunt îmbogățite de artiștii englezi cu unele noi, ca de pildă arcele în acoladă sau complicarea desenului bolții în ogivă până la obținerea unei adevărate rețele.



Catedrala Saint Andrew
Secolul al XIII-lea
Wells (Somerset, Anglia)
Sala de consiliu

Particularitatea engleză. Dacă folosirea bolții în ogivă și a golurilor amintește de arhitectura franceză, exuberanța planului bolții, cheile de boltă multiple, ca și forma octogonală a edificiului sunt în exclusivitate insulare.



Catedrala Saint Andrew
Secolele XIII-XIV
Wells (Somerset, Anglia)
Crucea transeptului

Influența artei șarpantierilor. Arta șarpantei, pe care Anglia o stăpânea perfect datorită marii sale experiențe în materie de construcții navale, se repercutează în arhitectură, anumite elemente părând a transpune în piatră sisteme de prindere ale șarpantei, cum este cazul acestui sistem de căptușire, adăugat spre anul 1340 crucii transeptului pentru a susține răsucirea.



Catedrala din Köln
1248-1322
(Renania de Nord-Westfalia, Germania)
Bolta corului

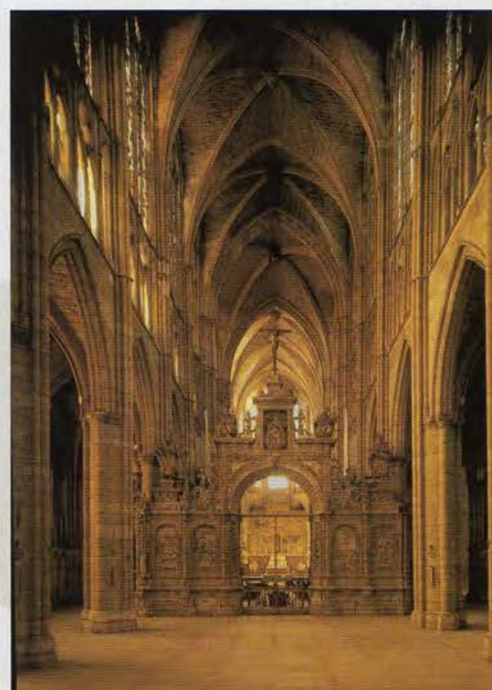
Imperiul și modelul francez. În secolului al XIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIV-lea, arhitectura gotică din Île-de-France influențează substanțial lucrările din Imperiul Germanic. Astfel, Domul din Köln a fost înălțat începând din anul 1248, de meșterul Gerald, după modelul catedralei din Beauvais sau din Amiens, având o elevație pe trei niveluri (arcade mari, triforium vitrat și imense ferestre înalte).

Imperiul Germanic și *Hochgotik*-ul

Deschiderea șantierelor la catedralele din Strasbourg (1235-1275) și din Köln (1248-1322) inaugurează pătrunderea stilului gotic reionant francez în Imperiul Germanic, practic fără nici un decalaj cronologic. Aceste catedrale imită în plan și în elevație marile edificii contemporane din Île-de-France, ca, de exemplu, nava catedralei de la Saint Denis. Influența franceză se va face simțită până la mijlocul secolului al XIV-lea, în mod deosebit în arhitectura Catedralei Sf. Vyt din Praga, a cărei înălțare începând din anul 1342 i se datorează lui Mathieu d'Arras. Acesta realizează părțile inferioare ale absidei al cărei plan amintește modelele franceze. La moartea sa, în anul 1356, el este înlocuit de Peter Parler, care continuă într-un stil complet diferit, marcând în felul acesta stoparea preponderenței goticului francez. În paralel, Imperiul Germanic este deopotrivă influențat de arhitectura mult mai simplă și cu structură de hală a Ordinelor călugărilor cerșetori.

Spania

Nordul Spaniei este receptiv la goticul francez, Toledo (după 1226) având raporturi foarte strânse cu catedrala din Bourges. Goticul reionant este introdus aici începând din anul 1250, prin monumente cum ar fi catedrala din Leon. Cu toate acestea, Catalonia evoluează spre formule mai originale, influențate de călugării cerșetori. La catedrala din Barcelona (1298), spațiul este conceput în mod unitar și, în ciuda celor trei nave ale sale, efectul este cel al unui edificiu cu navă unică.

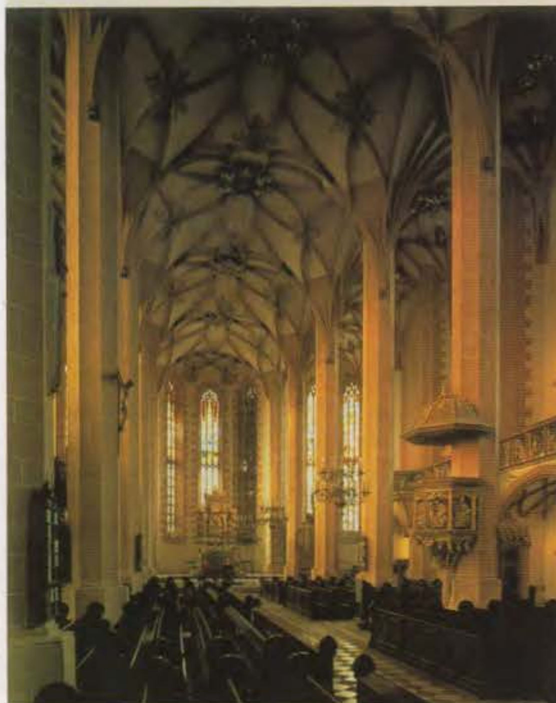


Catedrala din Léon
Începută în 1250
(Spania)
Vedere interioară

Arhitectura reionantă spaniolă. Ca și în Imperiul Germanic, arhitectura reionantă din Île-de-France va influența în egală măsură și construcțiile spaniole. Catedrala din Léon este unul dintre principalele monumente care introduc în Spania acest nou stil importat din regiunea pariziană, având, de exemplu, brațele transeptului prevăzute cu o imensă rozasă și o elevație pe trei niveluri, după modelul navei de la Catedrala Saint Denis.

Maturitatea goticului

O arhitectură a emoției



Biserica Sankta Ana
După 1499
Annaberg (Saxonia, Germania)
Vedere interioară

Structura de hală acoperită de o boltă în rețea. Structura de hală a navei amintește de arhitectura Ordinelor călugărilor cerșetori, iar bolta în rețea, veritabilă reușită tehnică, caracteristică perioadei imperiului, permite în egală măsură teatralizarea și decompartimentarea spațiului. Dând impresia că se multiplică fără încetare, ogivele invită ochiul să perceapă spațiul în ansamblul său.

King's College, capela
1446-1515
Cambridge (Cambridgeshire, Anglia)
Vedere interioară

O lipsă de respect a ogivelor. Înălțată de regele Henric al VI-lea, care dorea să realizeze un edificiu deosebit de somptuos, capela reliefează contrastul dintre simplitatea volumului și uimitoarea boltă, tipic englezească; ea nu mai corespunde deloc definiției clasice a ogivelor, fiind compusă dintr-o succesiune de conuri juxtapuse, având forma unor inflorescențe care se sprijină pe pereți și sunt legate de perechea lor simetrică printr-o dală. Pe centru, cheile de boltă nu mai au nici o funcție structurală, conferind măreție spațiului sacru.



Către mijlocul secolului al XIV-lea, concepția **organică a arhitecturii gotice din nordul Franței, care punea accentul pe părțile active și dinamice ale edificiului, cu scopul de a-i sublinia structura, este respinsă în toată Europa, care îi preferă o interpretare mai poetică a spațiului.**

Aflate într-o aparentă contradicție, volumele se simplifică, în timp ce formele nu se mai supun decât propriilor lor capricii. Spațiul sacru este conceput ca un veritabil teatru unde elementele nu mai sunt utilizate în scop funcțional științific, ci cu intenții expresive menite să-l emoționeze pe credincios.

Imperiul Germanic și structura de hală

Începând cu mijlocul secolului al XIV-lea, în imperiu se dezvoltă mai cu seamă biserica-hală, împrumutată de la Ordinele călugărilor cerșetori, dar acoperită cu o boltă în rețea, adevărat tur de forță tehnică în teatralizarea spațiului. Negând principiul traveei și multiplicându-se fără încetare, ogivele se pierd unele în altele, antrenând ochiul în cursa lor nestăvilită și invitându-l să decompartimenteze spațiul pentru a-l percepe în ansamblul său. În biserica din Annaberg, înălțată începând cu anul 1499, ogivele în formă de floare cu șase petale par a se desface din stâlpi – tulpini ale unei grădini paradisiace.

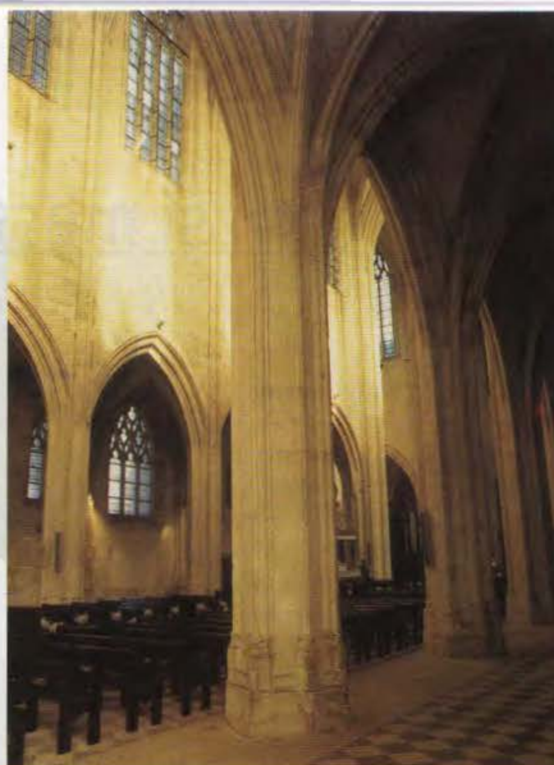
Anglia și stilul perpendicular

Ca reacție la excesele stilului decorativ de la sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea, Anglia dezvoltă, din anul 1330, un nou stil de arhitectură, „perpendicular", în care imense veriere sunt divizate în panouri dreptunghiulare prin elemente verticale și orizontale. Acest stil se răspândește mai ales începând cu a doua jumătate a secolului al XIV-lea. O dată cu reluarea războiului de 100 de ani și a luptelor pentru putere între familiile York și Lancaster, numeroase șantiere sunt întrerupte. Lucrările mari nu sunt continuate decât din anul 1480, și tot în stil perpendicular.

Către anii 1360-1370, ia naștere un nou tip de acoperire care conferă spațiului o însușire feerică: bolțile în evantai, compuse din jumătăți de conuri juxtapuse, în formă de inflorescențe, cu punct de sprijin în pereți; se mai poate vorbi încă de ogive?

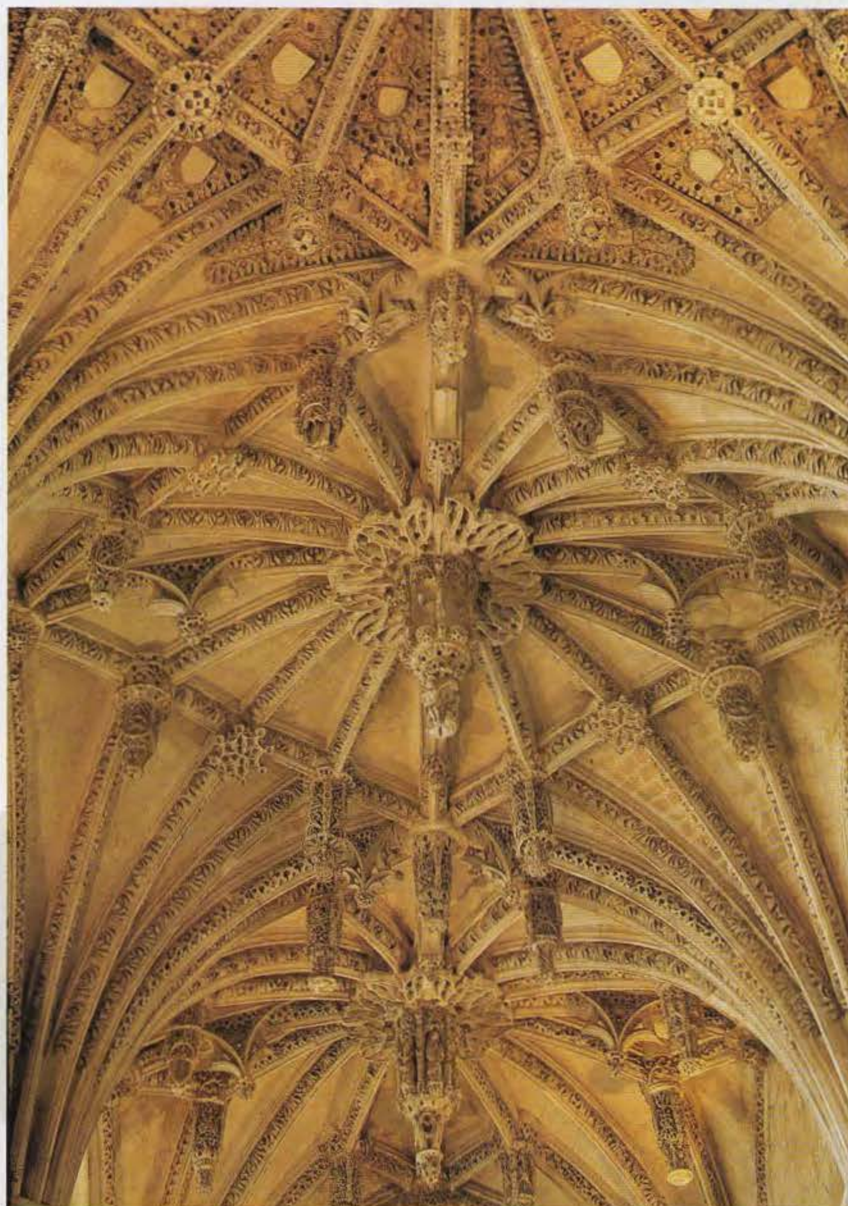
Franța și arhitectura flamboaiantă

Față de restul Europei, Franța rămâne ceva mai mult timp reticentă la adoptarea acestei arhitecturi care pune sub semnul întrebării întâietatea structurii și privilegiază efectele vizuale și expresive. Arhitectura flamboaiantă, numită astfel din cauza mulurilor în curbe și contracurbe ale ferestrelor, nu a fost adoptată înainte de anul 1400. Având în vedere consecințele politice ale războiului de 100 de ani și urmând exemplul Angliei, principalele șantiere se întrerup către anii 1410-1420 și nu vor mai fi deschise decât în a doua jumătate a secolului al XV-lea și la începutul celui următor, însă cu o vigoare și o exaltare cu totul noi. Goticul flamboaiant adoptă atunci în unele cazuri forme foarte diverse, chiar contradictorii. Poate fi extrem de sobru, îndeosebi în mediul regal, cum este cazul catedralei din Moulins și al Catedralei Notre-Dame din Clery, sau, dimpotrivă, poate adopta forme mult mai îndrăznețe, cum se întâmplă la catedrala din Rue sau la Catedrala Saint Nicolas de Port (arce în acolade sau teșite, coloane răsucite în spirală, stâlpi prismatici sau șerpuitori), fără a atinge, cu toate acestea, excesele perioadei imperiului.



Biserica colegială Notre-Dame
Secolul al XV-lea
Clery (Loiret)
Vedere interioară

Tendința minimalistă a arhitecturii flamboaiante. Jocurile de tensiuni și de efecte contradictorii ale arhitecturii flamboaiante pot duce la un aspect de o sobrietate căutată, în special în mediul regal, puternic impregnat de spiritualitatea Ordinelor călugărilor cerșetori. Legat de războiul de 100 de ani și de victoria asupra englezilor, lăcașul de pelerinaj dedicat Fecioarei a fost reconstruit la inițiativa lui Ludovic al XI-lea, care a fost înhumat acolo.



Capela Saint-Esprit
Sfârșitul secolului al XV-lea-începutul secolului al XVI-lea
Rue (Somme)
Bolta pe pandantivi

Bolta, expresie pură. Edificiul ilustrează paradoxul aparent al arhitecturii ultimelor secole ale Evului Mediu, proslăvind în același timp simplitatea structurii și exaltarea spațiului sacru, conceput ca un veritabil teatru. În timp ce volumul său se caracterizează printr-o anumită sobrietate, sacrul este subliniat în mod spectaculos prin îndrăzneala bolții, cu pandantivi, pur decorativă, lipsită de orice funcție structurală.

Maeștri și meșteri

Constructorii Evului Mediu

Un șantier ambițios este o întreprindere de mare anvergură. Pentru a înălța o construcție, conducătorul de lucrare trebuie să planifice o finanțare pe termen lung și să aleagă un diriginte. Acesta elaborează proiectul și distribuie rațional munca între diferite ateliere meșteșugărești care se regrupează în cadrul unor corporații din ce în ce mai reglementate.

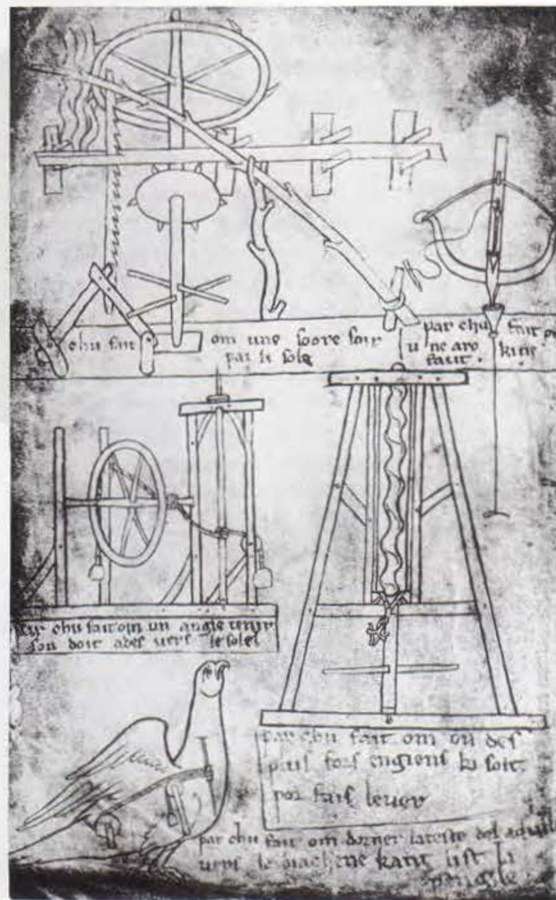
Maestrul

În Evul Mediu nu există termenul de „arhitect". Acestuia i se preferă cel de intendent, care era, cel mai adesea, un meșter zidar sau, mai rar în Franța, dar în mod frecvent în Anglia, un meșter dulgher: el este, în același timp, teoretician și practician. Dacă se mai întâmplă uneori ca un arhitect să facă un proiect a cărui realizare să fie încredințată altcuiva, atunci, în majoritatea cazurilor, el rămâne legat timp îndelungat de opera sa. Astfel, în anul 1253, Gauthier de Varinfroy se angajează să nu accepte altă comandă fără a cere voie, până nu termină construirea catedralei din Meaux. În Evul Mediu, nimeni nu se recomandă ca arhitect, ci ca șef de lucrări, maestru, intendent al unui edificiu sau al operelor unui personaj însemnat. Pentru construcțiile gotice, care cer o erudiție tehnică din ce în ce mai dezvoltată, arhitectul poate să primească remunerații importante ca și avantaje în natură (locuință, haine, hrană). El poate la fel de bine să-și înscrie numele pe o dală a pavimentului, ca, de exemplu, la catedralele de la Reims sau Amiens, sau să-și sculpteze portretul, ca Peter Parler în catedrala din Praga. În secolul al XIII-lea, arhitectul Pierre de Montreuil atinge o atât de mare celebritate, încât epitaful său îl numește *docteur ès pierres*.

Corporațiile pe meserii

Maestrul trebuie să vegheze buna desfășurare a șantierului, fiind uneori ajutat de un lucrător specializat, apareior, însărcinat să transmită proiectele arhitectului diferitelor ateliere meșteșugărești. Începând din secolul al XIII-lea, acestea se organizează în

Carnetul lui Villard de Honnecourt
cca 1230
Mașini și instrumente
Biblioteca Națională a Franței, Paris



Arhitect și inginer. Carnetul lui Villard de Honnecourt (cel mai vechi carnet de schițe păstrat, cuprinzând modelele unui arhitect) arată polivalența meseriei; teoretician, cunoscând bine geometria pentru realizarea proiectelor și pentru a desena profilele mulurilor, om de acțiune, știind să ciopească piatra, desenator capabil să furnizeze modele sculptorilor (pe care le putea realiza el însuși), dar și inginer pregătit să proiecteze mașini de vânătoare sau de război și unelte. În această imagine sunt reprezentate: un ferăstrău mecanic hidraulic, cu text explicativ alăturat („un ferăstrău care taie singur"), o arbaletă („arcul care nu își ratează ținta"), un mecanism construit după principiul sifonului, semănând cu un înger („îngerul să-și țină degetele îndreptate spre soare"), un troliu („una dintre cele mai puternice mașini de ridicat existente"), un vultur mobil pentru strană („își întoarce capul spre diaconul care citește Evangheliile").

Proiect pentru fațada vestică a catedralei din Strasbourg
1365-1385
Desen pe pergament, înălțime aproximativ 4 m
Muzeul Catedralei Notre-Dame, Strasbourg

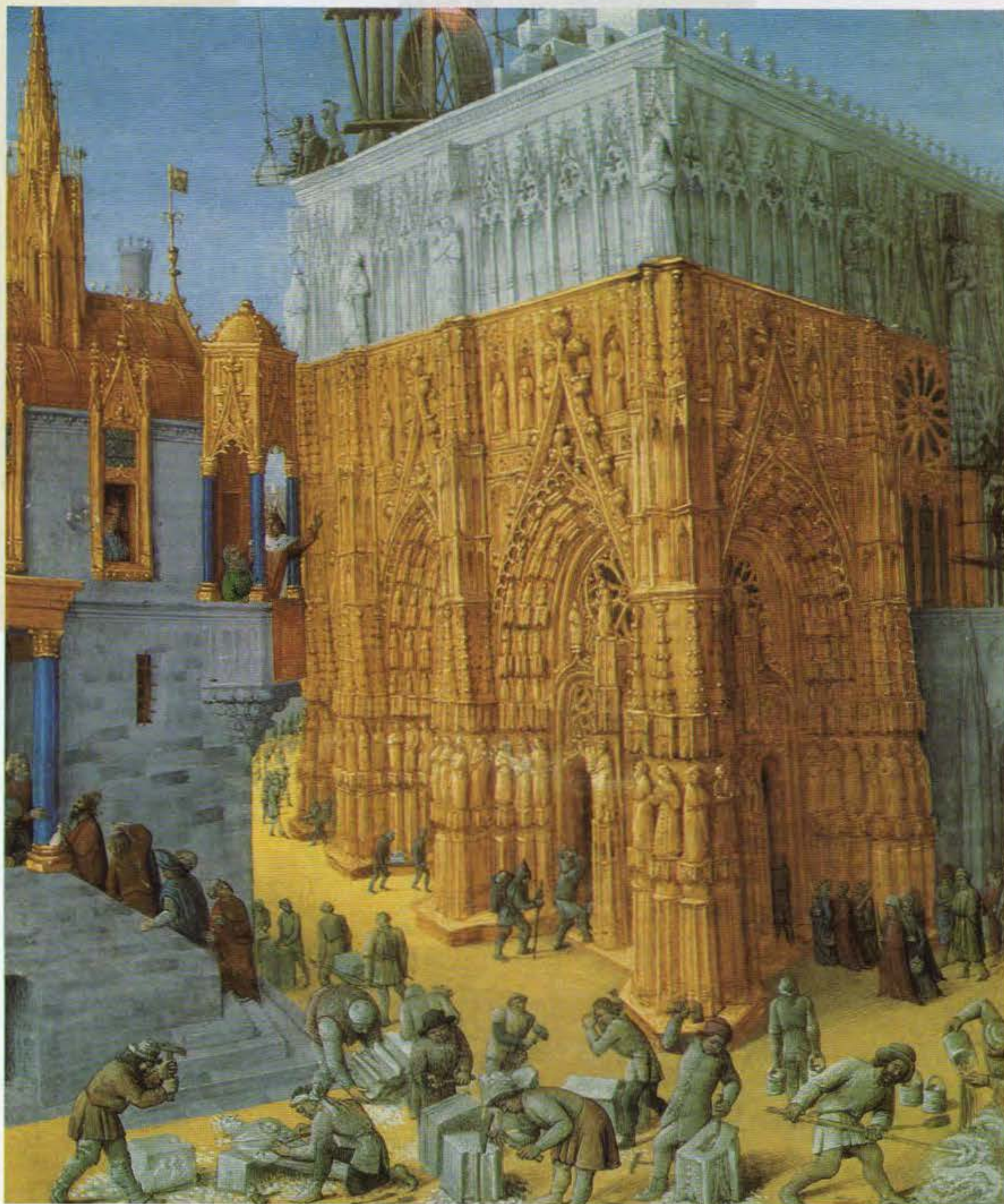
Proiectul. Pentru a construi un edificiu, se face apel la unul sau mai mulți arhitecți, care concurează între ei, așa cum s-a întâmplat în cazul catedralei din Canterbury, după incendiul din anul 1174. Maestrul-diriginte realizează planurile și elevațiile pentru a îndruma munca lucrătorilor, dar și pentru a-și supune proiectul aprobării comanditarului său, conducătorul lucrării. Proiectele succesive realizate pentru fațada catedralei din Strasbourg, care se întind de-a lungul unui secol, scot în evidență ezitările diferiților conducători de lucrări, episcopi și consilii de canonici. Un proiect ca acela al fațadei catedralei din Strasbourg ține cont de toate datele programului iconografic, deoarece arhitectul a reprezentat în egală măsură și partea sculpturală a edificiului.

corporații foarte ierarhizate și reglementate prin statutul meseriilor. Ele sunt întemeiate pornind de la ateliere familiale conduse de meșteri care își controlează ucenicii și accesul acestora la libera practică după mai mulți ani de exercițiu. Către anul 1268, starostele Parisului, Etienne Boileau, se ocupă de redactarea *Cărții meseriilor din Paris*. Dintre cele 101 statute, al 48-lea îi grupează pe zidari, cioplitori și ipsosari, iar activitatea lor profesională este supervizată de zidarul-șef al regelui, Guillaume de Saint Pathu.

În Imperiul Germanic, la sfârșitul Evului Mediu, reglementările precizează, în ceea ce-l privește pe zidar, că ucenicia trebuie să acopere o perioadă de la patru la cinci ani, în cursul căreia ucenicul își însușește priceperea tehnică necesară. Devenit calfă, acesta trebuie să efectueze o călătorie de un an. El poate fi atunci angajat de un maestru și poate deveni reprezentantul său pe șantier. După o pregătire de încă doi ani, el poate învăța să deseneze planurile, elevațiile și profilurile și chiar să sculpteze. Înzestrat cu aceste cunoștințe tehnice, acesta poate, la rândul său, să conducă un șantier.

Construirea templului
Jean Fouquet, cca 1465
Miniatură pe hârtie velină, 39 x 29 cm
Biblioteca Națională a Franței, Paris

Șantierul de construcție. Șantierul solicită intervenția unui mare număr de bresle: cioplitori în piatră și zidari, dulgheri, muncitori manuali, cărăuși și alții, plătiți pentru sarcina îndeplinită sau pentru ziua de muncă. Munca pregătitoare, în special cioplitul pietrei, se realizează lângă șantier, într-un spațiu denumit „lojă", uneori adăpostit de o structură din piatră sau din lemn, adevărat seif al memoriei șantierului, unde sunt păstrate documentele lucrării cum ar fi planurile, crochiurile și gabaritele care dau profilul mulurilor.



Arhitectura civilă și militară

De la apărare la reședință

În Europa Evului Mediu, zonele rurale erau împânzite de castele care erau totodată fortărețe militare, reședințe nobiliare și embleme ale unei puteri senioriale care se întindea peste pământurile din jur. În orașe, casele comercianților se ascundeau în spatele fortificațiilor, de unde răsăreau ici și colo palatele burgheziei înstărite și primăria. Toate aceste construcții reprezentau un aparat simbolic cel puțin la fel de important ca și funcția pe care o îndeplineau.

Castelul medieval: de la fortăreață la reședință

În Evul Mediu Timpuriu, fortificația, eminamente în jurul orașului, depinde de autoritatea publică. Împărțirea teritorială, declanșată la sfârșitul epocii carolingiene de marile invazii, determină în preajma anului 1000 înmulțirea castelelor individuale: mai întâi o ridicătură de pământ (măgură) străjuită de un turn, de cele mai multe ori din lemn. Începând cu mijlocul secolului al XII-lea, marcat de evoluția economică și de creșterea puterii marilor seniori feudali asupra autorităților locale, castelul devine o construcție mai ambițioasă, din piatră. El cuprinde un turn de pază, donjonul, legat sau nu de incinta fortificată cuprinzând locuința, marea sală de ceremonie, capela, precum și alte clădiri utilitare cum ar fi bucătăriile. Construcțiile de uz militar și cele rezidențiale sunt complet separate până în 1360, o dată cu apariția artileriei cu praf de pușcă. De acum înainte, aceluiași corp de clădire i se pot atașa elemente militare în părțile de jos și de sus, eliberându-se astfel etajele rezervate locuinței. De la sfârșitul secolului al XV-lea, o dată cu întărirea statului și cu perfecționarea artileriei (apariția ghiulelei metalice), incapabil să reziste unui asalt, castelul își



Donjonul din Vincennes
A doua jumătate a secolului al XIV-lea
(Val-de-Marne)

Reședință regală și cetate ideală. Carol al V-lea, marcat în copilărie de răpirea lui Etienne Marcel, construiește la Vincennes o adevărată cetate fortificată, aproape de capitală, dar la adăpostul revoltei parizienilor cu veleități de autonomie. El concepe donjonul ca o reședință regală. Accesul în sala principală se face de la intrare, printr-o monumentală scară adaptată ceremonialului regal, în vreme ce etajul și terasa superioară, prevăzute cu cel mai modern armament, pot fi dotate cu guri de foc și artilerie. Începând cu 1373, regele completează ansamblul cu o incintă cuprinzând nouă turnuri-reședință pentru Curtea sa, apoi, în 1380, adaugă o capelă.



Broderia de la Bayeux
cca 1070
Detaliu: Atacul lui William Cuceritorul asupra colinei de la Dinan
Fir de lână pe pânză de in
Sudul Angliei
Muzeul Tapiseriei, Bayeux

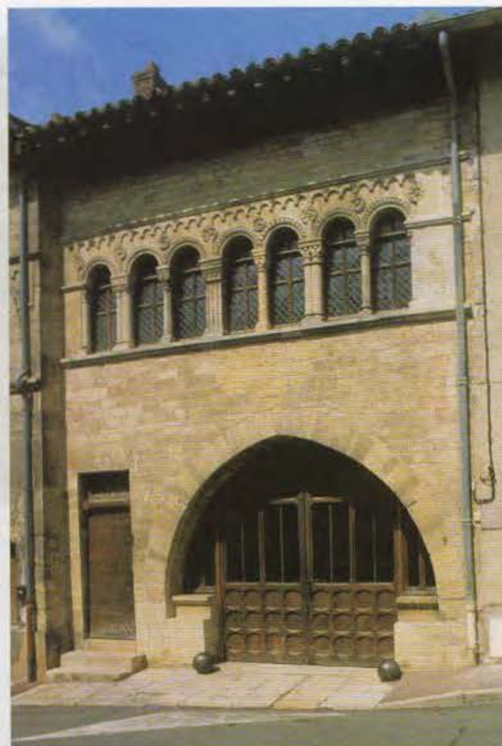
Primele castele individuale. Copii ai Imperiului Carolingian fărâmițat ca urmare a invaziilor, nobilii secolelor al X-lea, al XI-lea și începutul celui de-al XII-lea stăpânesc de obicei teritorii de mici dimensiuni. Pentru a-și impune puterea, nu au alt mijloc decât o ridicătură de pământ (măgură) protejată de un șanț și străjuită de un turn rectangular de lemn. În partea de jos, incinta adăpostește clădirile anexe.

pierde funcția militară pentru a se transforma într-o nobilă reședință de lux, păstrând uneori în mod simbolic anumite elemente ale vechiului castel-fortificație, cum ar fi turnurile și șanțurile de apărare.

Construirea unui oraș: locuințe, palate și primării

Pentru a se adapta la rețeaua urbană densă, casele (uneori din piatră, dar de cele mai multe ori din materiale ușoare) sunt în general construite pe înălțime. Parterul, cu deschidere la stradă, adăpostește o mică prăvălie, încăperile principale – camerele – fiind la etaj. Cele mai mari construcții au o curte și dependințe, unele chiar și grădină. Dar acesta este mai ales cazul locuințelor ridicate de burghezi înstăriți, de multe ori înnobilați, care pot să-și permită un trai princiar. Pe de altă parte, primăria este emblema conștiinței urbane și paznicul prerogativelor și al privilegiilor oferite, cu mai multă sau mai puțină reticență sau bunăvoință, de autoritatea seniorială tradițională, civilă sau ecleziastică.

Locuință citadină
SECOLUL AL XII-LEA
CLUNY



Case burgheze și palate din oraș. Pe lângă casele alcătuite dintr-un corp de clădire cu unul sau două etaje, având parterul destinat activităților profesionale, se ridică, în orașe, la sfârșitul Evului Mediu, adevărate palate. Acestea ilustrează într-o manieră ostentativă avântul unei burghezii bogate care are deja acces la cele mai importante funcții în stat. Jacques Coeur, fiu de blănar, aflat în fruntea unui imperiu economic care se întinde până în Orient, intră printre sfetnicii regelui după ce este înnobilat. Reședința sa din Bourges, alcătuită din mai multe corpuri ordonate în jurul unei curți, are toate atributele uneia princiare: baie de abur, capelă, galerie de ceremonie și corpul principal al clădirii, cu marea scară de onoare găzduită într-un turn alipit fațadei principale.

Palatul lui Jacques Coeur
JUMĂTATEA SECOLULUI AL XV-LEA
BOURGES



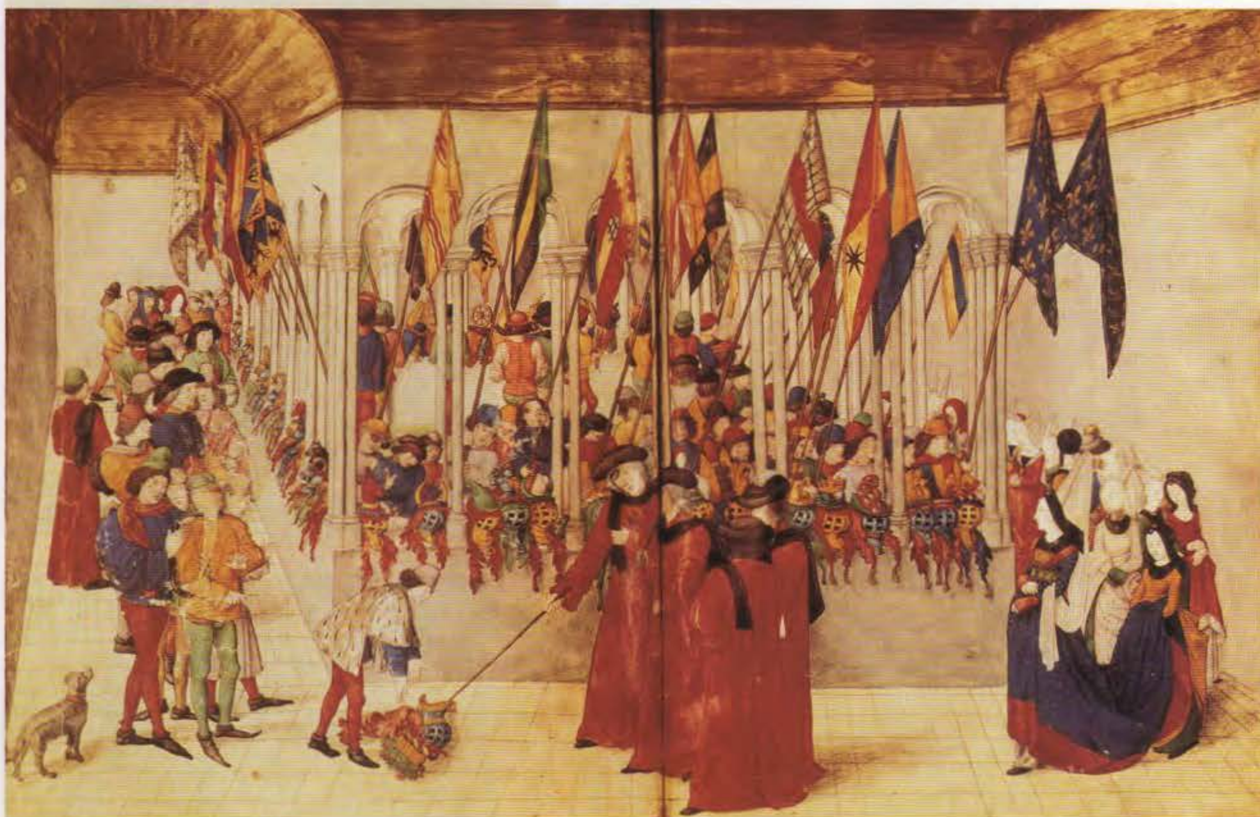


Primărie
SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIII-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIV-LEA
SIENA (ITALIA)

Emancipare și conștiință urbană. În Evul Mediu, orașele capătă o autonomie care permite locuitorilor conștientizarea propriei unități. Această emancipare duce la constituirea unor adevărate orașe-stat care înglobează zona rurală înconjurătoare, precum în Flandra sau Italia. Siena cunoaște la sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul celui de-al XIV-lea apogeul economic și politic. Afirmarea puterii sale se traduce prin construirea unei primării, centru civic care de atunci domină peisajul monumental și dovedește supremația puterii urbei asupra ierarhiei religioase și a familiilor nobile și oligarhice. Acest principiu prevalează în toate orașele-stat ale Peninsulei Italice.

Arta de Curte și mecenatul

Comerțul de artă și colecționarii



Prezentarea într-o mânăstire a drapelelor cu blazoane și a coifurilor cavalerilor participanți la turnir
Barthelemy d'Eyck, cca 1460
Cartea turnirurilor a lui René de Anjou
Biblioteca Națională a Franței, Paris

O ficțiune literară: romanul cavaleresc. Acest tratat despre realizarea unui turnir este ilustrat de Barthelemy d'Eyck, pictor recunoscut de René de Anjou, autorul textului. Tratatul era un cadou pentru fratele său mai mic, Carol, conte de Maine. La sfârșitul Evului Mediu, turnirul devine principala distracție a nobilimii, în care primează performanța individuală desfășurată sub ochii doamnelor. El întruchipează idealurile cavalerilor de demult și ale eroilor romanelor Mesei Rotunde, nu fără o oarecare nostalgie din partea vechii nobilimi în fața burgheziei în plină expansiune, deseori înnobilată în serviciul statului.

În domeniul artistic, comanda marchează sfârșitul Evului Mediu datorită înmulțirii Curților princiare și a creșterii puterii unei burghezii înstărite, al cărei stil de viață îl imită pe cel al aristocrației pursânge.

Asistăm astfel la crearea unei adevărate piețe de artă și obiecte de lux, precum tapiseria și orfevrăria. În vreme ce Curțile princiare rivalizează în splendori, numai registrele contabile și inventarele pot dovedi cu adevărat cantitatea de bijuterii, vase prețioase, manuscrise și tapiserii acumulate de colecționari avizi de talia ducelui de Berry și a fratelui său, regele Carol al V-lea. În această perioadă, artiștii, care de-a lungul timpului nu fuseseră decât meșteșugari, unii mai talentați și mai bine plătiți decât alții, capătă, aflându-se în serviciul vreunui prinț, adevărata conștiință a valorii lor.

Comerțul de lux

Pentru a fi pe placul unei clientele dornice să aibă obiecte de lux, orfevrierii realizează lucrările cele mai fanteziste. Inventarele dau la iveală multe piese, unele mai surprinzătoare decât altele, în formă de căldărușă, violetă, viețuitoare de toate felurile: fluturi, papagali,



lilieci sau elefanți. Există, bunăoară, în colecția ducelui de Anjou, un ceainic mare emailat având forma unei rațe care ține în cioc un pește prin care curge apă, totul montat în mijlocul unui bazin „cu valuri verzi și aurii, plin de plante și animale sălbatice".

Prințul și artistul

Nobili puternici, precum regele Carol al V-lea și frații săi, se străduie să-i câștige de partea lor pe cei mai renumiți artiști, făcând uz de protecție și favoruri sau legând chiar prietenii. Acestora li se conferă titluri oficiale în palat, precum cel de valet sau sergent. Printre apropiații lui Carol al V-lea se numără arhitectul său, Raymond du Temple, al cărui fiu este botezat chiar de rege. Estet avizat, ducele de Berry își trimite propriul arhitect în Spania pentru a căuta un artist sarazin capabil să lucreze în stil maur pardoseala reședinței sale. Gata să facă orice pentru a-i păstra pe artiști în preajmă, ducele nu se va sfii să dispună răpirea unei fetișcane pentru a o oferi de soție lui Paul de Limbourg, cel mai important dintre cei trei frați miniaturiști care lucrează pentru el și care realizează, în anii următori, minunatele *Les Tres Riches Heures (Cele mai scumpe ore)*. La fel, Jacquemart de Hesdin, predecesorul lor, abonat la favorurile ducelui până la moarte, în 1409, a beneficiat de înalta protecție chiar atunci când s-a făcut vinovat de uciderea unui alt pictor.

Filip cel Îndrăzneț, duce de Burgundia, înființează în 1378 mânăstirea de la Champmol, în apropiere de Dijon, acolo unde își stabilise capitala domeniilor sale. Avându-l ca protector pentru regii Franței pe Sfântul Denis, biserica trebuie să adăpostească mormintele ducilor în jurul cărora s-au cristalizat revendicările de independență a provinciei. Pentru a conferi locului un prestigiu deosebit, ducele apelează la cei mai renumiți artiști ai momentului, cum ar fi arhitectul Drouet de Dammartin, pictorii Jean Beaumetz și Jean Malouel, sau sculptorul Jean de Marville, căruia îi urmează, în 1389, Claus Sluter.



CĂLUȚUL DE AUR
ATELIER PARIZIAN
CCA 1400
BISERICA PAROHIALĂ ALTÖTTING (GERMANIA)

Virtuozitatea în serviciul luxului. Piesele de orfevrărie, calificate la sfârșitul Evului Mediu drept „bijuterii", reflectă perfect gustul comanditarilor înstăriți pentru obiectele prețioase și ostentative. Sunt combinate cu succes tehnici specifice metalului prețios cu emailul într-o surprinzătoare multitudine de forme. Călușul, cadou făcut de Isabeau de Bavaria soțului ei, Carol al VI-lea, folosește laolaltă aurul, emailul, perlele și pietrele prețioase pentru a reprezenta un oratoriu în fața căruia regele o imploră pe Fecioara Maria. În fața acesteia, un valet ține coiful regelui, iar jos, un rândaș păzește calul.

FÂNTÂNA LUI MOISE
CLAUS SLUTER, DUPĂ 1395
MÂNĂSTIREA DIN CHAMPMOL
(LÂNGĂ DIJON, COTE-D'OR)

O dramă liturgică. Această operă, la origine o cruce monumentală ieșind dintr-o fântână, a fost ridicată începând din 1395 de Claus Sluter și nepotul său, Claus de Verve, în mijlocul mânăstirii. Simbolizând fântâna vieții, opera cuprinde un piedestal decorat cu chipurile a șase profeți care anunță moartea lui Hristos. Șase îngeri îndurerați asistă la scena principală a ansamblului, cea a Răstignirii, astăzi distrusă. Protagoniștii sunt redați cu o intensitate dramatică exacerbată. Chipurile îngerilor exprimă emoție puternică, în vreme ce alaiul profeților cu trăsături apăsate și drapați în mantii grele pare ieșit din noaptea timpurilor.



DRAPERIA DE DOLIU A APOCALIPSEI
DUPĂ DESENELE PICTORULUI
JEAN DE BRUGES, CCA 1373-1381
TAPISERIE DE LÂNĂ ȘI MĂTASE
CASTELUL ANGERS

Un colecționar pasionat. La fel ca frații săi, regele Carol al V-lea, ducele de Burgundia și ducele de Berry, Ludovic de Anjou (1339-1384) colecționează opere de artă. Inventarul bogățiilor sale, făcut spre 1374, repertoriază peste 3 600 de obiecte. Dornic să aibă cea mai frumoasă tapiserie a epocii, el comandă desenele pictorului Jean de Bruges, aflat atunci în plină glorie în serviciul regelui Carol al V-lea. Dovadă a fastului de la Curtea ducelui de Anjou, tapiseria este expusă în cadrul marilor ceremonii publice.

Reprezentarea Fecioarei

De la împărăteasă bizantină la madonă



La începuturi, reprezentarea Fecioarei Maria era limitată la ciclul copilăriei lui Iisus, pentru ca apoi să fie asociată, în cadrul creștinismului de stat, cu toate etapele importante ale vieții Mântuitorului. Ea devine astfel un mediator, un intermediar privilegiat între oameni și Dumnezeu. Apoi, după încoronarea sa de către Hristos, imaginea Fecioarei Maria tinde să se confunde cu cea a Bisericii Universale.

Imaginea Mamei lui Dumnezeu: Fecioara *Theotokos*

Este greu de spus de când datează primele reprezentări ale Fecioarei. Unele imagini din catacombele Romei, reprezentând o femeie fără atribute speciale ținând în brațe un copil, nu sunt, poate, decât portrete funerare. În cadrul creștinismului devenit credință de stat, Fecioara este reprezentată în mozaicuri sub forma unei împărătese, atât în ciclurile narative (Roma, Santa Maria Maggiore, arc de triumf, secolul al V-lea), cât și în imaginile în glorie – *maestà* în italiană (Ravenna sau Appolinario Nuovo, cca 500). Ea poartă un veșmânt impunător, uneori aurit, dar de cele mai multe ori colorat cu purpură imperială ca acela al lui Hristos.

Fecioara și Pruncul
cca 500
San Apollinario Nuovo, Ravenna (Emilia-Romagna)

Fecioara împărătească. Reprezentarea este situată în extremitatea estică a zidului de nord al bazilicii. Fecioara, încoronată de nimb, așezată în poziție hieratică pe un tron bătut cu pietre prețioase, ține Copilul Sfânt pe genunchi și binecuvântează cu mâna dreaptă. Ea este încadrată de patru îngeri în veșminte de demnitari (tunică și togă albe). Personajele, cu un modelaj clar, foarte pronunțat, așezate pe o fâșie foarte îngustă de sol, pe care se observă umbrele picioarelor, se detașează de pe fundalul abstract, aurit. Maniera antică persistă, dar alinierea în prim-plan și absența decorului anunță nașterea artei bizantine.

Încoronarea Fecioarei
cca 1170
Catedrala din Senlis (Oise)
Portalul de vest

Glorificarea Mariei. Începând cu secolul al XII-lea, atenția teologilor se concentrează asupra destinului postum al Fecioarei, al sufletului, dar și al corpului ei. Preaslăvită, Fecioara este ridicată la ceruri alături de Fiul ei care o încoronează, printr-o Înălțare calchiată după cea a lui Hristos. Această iconografie, care apare pentru prima dată la Senlis, ocupă un loc important pe parcursul secolului al XIII-lea în programa iconografică a marilor catedrale: transeptul din Chartres, fațada de la Reims.





Maestà din Catedrala din Siena
Duccio (cca 1260-1318 sau 1319)
1308-1311
pictură pe lemn
Muzeul Opera del Duomo, Siena

Corpul civic și noua manieră. Acest panou constituie partea centrală a retablului marelui altar al catedralei din Siena. Și aici, Fecioara este înconjurată de îngeri și sfinți, avându-i în prim-plan pe sfinții patroni ai orașului. Prin intermediul acestora din urmă, mai-marii orașului recurg la intermedierea Mariei.
Duccio preia tipul bizantin al Fecioarei cu Pruncul, modificând însă stilul și sensul. Drapajul este mai delicat, atitudinea mai puțin hieratică; relația tandră dintre mamă și fiu, dar și identitatea esenței lor divine sunt accentuate de culoarea purpurie a mantiei Fecioarei, reflectată în vălul care acoperă Copilul Sfânt.

Această imagine, *Theotokos* („copilă-Dumnezeu"), devine o regulă pentru Răsărit, alături de reprezentarea Mariei Orante, împrumutată din iconografia paleocreștină funerară. Fecioara mai apare și în alte scene importante ale vieții lui Hristos, cum ar fi Înălțarea, deși Evangheliile nu-i menționează prezența. În Occident, cultul Fecioarei se dezvoltă în perioada carolingiană, cu precădere sub Carol cel Pleșuv, așa cum o demonstrează reprezentarea Rusaliilor din Biblia de la San Paolo fuori le mura (cca 870), unde, ca un adevărat simbol al înțelepciunii, tronează, cu mâna ridicată, în centrul cercului format din apostoli.

Tron al înțelepciunii și intermediar privilegiat

În perioada romanică se răspândește imaginea Fecioarei pe tron, prezentându-l pe Hristos copil. Maria devine totodată Fecioara-Biserică, simbol al înțelepciunii, dar și model al virtuților umilinței și devotamentului, predicate de călugări. În perioada gotică, rolul său de intermediar evoluează. De altfel, cu această menire este Maria reprezentată alături de Iisus în Judecata de Apoi. În ultimele secole ale Evului Mediu, devotamentul față de Maria nu mai este doar apanajul clerului, ci și al credincioșilor.



Fecioara și Pruncul
1408
marmură
Biserica Celestinilor
Marcoussis (Seine-et-Marne)

Frumoasa madonă. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIII-lea, Ordinele călugărilor cerșetori vor propovădui și mai puternic laicilor devoțiunea față de Fecioară, subliniind în predicile lor eficacitatea aproape nelimitată a intervențiilor pe lângă Fiu în favoarea păcătoșilor. Ea este invocată zilnic și imaginea ei, pictată sau sculptată, este multiplicată sub forma „frumoasei madone", imagine rafinată ca stil și punând accent pe maternitate. În această operă comandată de ducele de Berry pentru Biserica Celestinilor din Marcoussis, Copilul pare să gângurească în brațele mamei Lui.

Giotto

Cucerirea spațiului tridimensional



Ieslea lui Greccio
Giotto, cca 1292-1296
Frescă, 270 x 230 cm, Biserica superioară San Francesco, Assisi

Un sfânt popularizat. Cultul Sfântului Francisc din Assisi se intensifică după moartea sa, în 1226. La Assisi este rapid începută construirea unui mare lăcaș dedicat sfântului. Biserica inferioară este creuzetul unde se conjugă experiențele picturale ale momentului (de la Cimabue la Simone Martini). Se crede că și Giotto a fost prezent aici. Aflați în căutarea unui repertoriu iconografic coerent, călugării franciscani îl angajează pe tânărul Giotto pentru a realiza o bună parte din decorația bisericii superioare.

Un proiect spectaculos. Ciclul narativ, excepțional prin amploare și mesaj, ocupă în întregime pereții navei. Aici, Giotto alege să reprezinte corul unei biserici în care Sfântul Francisc, înconjurat de călugări și dascăli, îl așază pe Pruncul Iisus în iesle. Pentru a face legătura între cor și navă, Giotto profită de dinamismul liniei oblice prin care privirea spectatorului este condusă de la Prunc la marele crucifix. Nașterea și Patimile lui Hristos, reunite în aceeași scenă, evocă legăturile speciale ale Sfântului Francisc cu Hristos, care l-a stigmatizat în 1224.

Nuntă biblică și ritual popular. Acest episod din viața Fecioarei este preluat din Evangheliile apocrife. El evocă alegerea lui Iosif dintre mulții pretendenți la căsătorie ai Mariei, grație unui miracol divin care a făcut ca în vârful toiagului său să înflorească un crin. Înfățișat în fața absidei unei biserici, fericitul ales pune verigheta pe inelarul drept al Mariei. Are încă în mână crinul pe care s-a așezat un porumbel. Cuplul este înconjurat de numeroși martori. Unul dintre ei îi dă o palmă lui Iosif pe spate. Altul rupe pe genunchi toiagul rămas sterp. Toate aceste detalii fac legătura cu reprezentarea „realistă" a ritualului matrimonial din Trecento italian. Faptul că scena se derulează în interiorul unei biserici face referire la evoluția de la căsătoria laică la cea religioasă. De altfel, Biserica își însușește taina căsătoriei începând cu secolul al XIII-lea.

Căsătoria Fecioarei
cca 1302-1305
Frescă, 200 x 185 cm
Capela Scrovegni, Padova



Conform lui Cennino Cennini, Giotto „a schimbat arta picturii din greacă în latină și a armonizat-o cu modernul" (*Libro dell'Arte*, 1400). El a reușit să modifice fundamental stilul picturii italiene, trecând de la moștenirea medievală bizantină (greacă), la stilul gotic occidental (latin).

Inventarea „realismului"

Una dintre principalele inovații ale lui Giotto constă în explorarea sistematică a celei de-a treia dimensiuni. El reușește astfel să tempereze teatralitatea excesivă a episoadelor biblice, conferindu-le coerență și claritate. Picturile bisericii superioare din Assisi marchează o etapă decisivă în stăpânirea spațiului: planurile se suprapun, arhitecturile se deschid pentru a face loc unor siluete bine construite și maiestuoase.

Folosind tehnica *a fresco* (pictură pe tencuială proaspătă), Giotto obține efecte foarte vii de culoare, diversificate pe carnația chipurilor, umbrele corpurilor, modelajul drapajelor ori transparența țesăturilor, și ajunge să exploateze în același timp efectul de *trompe l'oeil*.

Dând atenție expresivității privirii și simplificând gesturile și atitudinile, Giotto a conferit o dimensiune umană scenelor religioase, fără a le lipsi însă de o anumită vigoare. Grație stăpânirii la un asemenea grad a

realismului, el este recunoscut ca fiind precursorul picturii moderne, depășindu-și prin aceasta propriul maestru, pe Cimabue. Dante onorează de altfel în termeni elogioși talentul prietenului său Giotto: „Cimabue a crezut că pictura-i va păstra locul, dar numele lui Giotto este pe toate buzele, astfel încât gloria celuilalt este umbrită", *Divina Comedia*, „Purgatoriul", IX, 94-96.

Moștenitorii artei lui Giotto

Arta lui Giotto s-a răspândit cu repeziciune în întreaga Italie. Familia Gaddi, Taddeo și fiul său Agnolo (activi între 1330 și 1396), a continuat experiența lui Giotto, mai ales în domeniul perspectivei (Capela Baroncelli), în vreme ce Andrea di Cione, zis Orcagna (activ între 1343 și 1368), s-a inspirat din cromatica și stilul de modelare a volumului (retablul Capelei Strozzi de la Santa Maria Novella). Învăluit în mister rămâne Giottino, căruia Vasari îi atribuie „maniera caldă" *(maniera dolcissima)* a lui Giotto. Puține dintre operele lui sunt cunoscute, dar acestea relevă talentul real al artistului.

Profund marcați de inovațiile lui Giotto, toți acești pictori au contribuit la apariția primei „renașteri", în care recursul la perspectiva liniară a devenit o regulă.



Glorie și lumină. Această operă monumentală oferă imaginea unei Fecioare liniștite și radioase. Veșmântul Fecioarei așezate pe tron se detașează cu putere pe fondul de aur (cel al icoanelor). Cadrul puternic al tabernaculului în care este plasată Maria atestă grija lui Giotto pentru structura compoziției și ierarhizarea figurilor. Redarea plastică a chipurilor, moliciunea drapajului și intensitatea privirilor – senină a Fecioarei și intensă a îngerilor și sfinților – sunt caracteristicile artei lui Giotto și anunță clarificarea spațială a Renașterii.

FECIOARA TUTUROR SFINȚILOR
GIOTTO, 1309-1311
TEMPERA PE LEMN, 325 X 204 CM
UFFIZI, FLORENȚA

Câteva date

1265-1267	Nașterea lui Giotto di Bondone la Colle de Vespignano (Mugello).
1285-1290	Ședere la Roma.
cca 1292	Crucifix, Santa Maria Novella, Florența.
1292-1296	Ciclul Sfântului Francisc, Asissi.
1302-1305	Ciclurile de fresce de la Capelele Arena și Scrovegni din Padova.
1312-1316	Viața Sfântului Francisc, Capela Peruzzi, Santa Croce, Florența.
1327	Se înscrie ca pictor în corporația familiilor Medici și Speziali.
1328	Intră în serviciul regelui Robert de Anjou la Neapole. Decorează palatul regal (Castel Nuovo) și Sala Oamenilor Celebri.
1334, 12 aprilie	Diriginte la Catedrala Santa Maria del Fiore din Florența.
1336	Ședere la Milano; decorează palatul ducal Visconti.
1337, 8 ianuarie	Moare la Florența.



CRUCIFIX
ATELIERUL LUI GIOTTO
LEMN, 227 X 225 CM
UFFIZI, FLORENȚA

O mare finețe a desenului. Rivalizând cu crucifixurile sculptate, Răstignirea pictată s-a impus în secolul al XIII-lea. Agonia lui Hristos este redată cu intensitate; corpul rănit, mușchii tensionați și venele umflate se detașează pe decorul geometric care imită emailul. La capetele brațelor crucii apar tratate în manieră eliptică chipul îndurerat al Mariei și al lui Ioan.

Picturile murale în Trecento

Marile cicluri narative

La începutul secolului al XIV-lea, pictura gotică se dezvoltă în Italia o dată cu marile ansambluri de fresce de la Assisi și Siena. Acest tip de pictură caută iluzia spațiului real, îmbinând o intensă spiritualitate cu pitorescul narațiunii.

Apariția, la sfârșitul secolului al XIII-lea, a unor puternice ordine religioase (franciscani, dominicani, călugărițele clarise), precum și prosperitatea orașelor italiene, organizate în mici state, stau la baza construirii noilor biserici capabile să primească un număr mare de oameni. Cucernicia în fața lui Hristos, a Fecioarei Maria sau a sfântului patron al bisericii (ale cărui moaște sunt păstrate cu grijă într-o raclă din metal prețios) determină apariția unui decor rafinat: altare pictate *(pala)*, vitralii, mozaicuri, sculpturi. Dar, începând cu secolul al XIV-lea, fresca oferă o viziune mai realistă și descriptivă asupra religiei. Artistul acoperă vaste suprafețe murale folosind tehnica frescei. Istoriile biblice (viețile Mariei și a lui Iisus) sau hagiografice (viețile Sfinților Francisc, Dominic sau Ioan Botezătorul) au ca scop educarea atât a clerului, cât și a credincioșilor. Nu sunt uitate nici misiunile bisericii (vocația carității, îngrijirea celor bolnavi, adăpostirea pelerinilor sau a orfanilor).



ADORAREA MAGILOR
ALTICHIERO DA ZEVIO, 1380-1390
FRESCĂ
ORATORIUL SAN GIORGIO, PADOVA

Întâlnirea dintre Apus și Răsărit. Urmaș al lui Giotto și Paolo Veneziano, Altichiero da Zevio atinge un subtil echilibru între personaje și peisaj, orașul fortificat și orizontul muntos. Dar ciclul frescelor Oratoriului este remarcabil pentru calitatea sa narativă. Altichiero spune o poveste cu puternice detalii naturaliste. Astfel, el se străduiește să redea exotismul alaiului magilor, unde apar dromaderi și soldați în costume turcești. La acea vreme, Padova încerca să ia locul Veneției în relațiile comerciale cu Levantul. În acest context politic și comercial, ofranda magilor veniți din Răsărit capătă o dimensiune simbolică specială.

Decorurile laice

Decorarea reședințelor particulare prin cicluri de fresce capătă amploare în epocă. Temele abordate sunt întotdeauna legate de viața comanditarului. Acestea mărturisesc devoțiunea față de un sfânt patron (în paraclis sau în capela locuinței, cum este cea a familiei Scrovegni, pictată de Giotto la Padova), evocă trecutul glorios al comanditarilor (legendele strămoșilor) sau subliniază puterea seniorului asupra timpului care trece (ciclurile lunilor sau anotimpurilor). Republica Siena se distinge prin amploarea acordată decorării edificiilor publice. Astfel, Ambrogio Lorenzetti pictează un vast program politic și civic intitulat *Efectele bunei și proastei guvernări*. Acest ciclu este purtătorul unui mesaj care dovedește grija politică pentru respectarea păcii și ordinii într-un oraș care a consacrat esența activităților sale relațiilor comerciale dintre Roma și restul Europei.



CINA CEA DE TAINĂ
PIETRO LORENZETTI, 1320-1325
FRESCĂ
TRANSEPTUL DE SUD, BAZILICA INFERIOARĂ, ASSISI

Omagiu lui Giotto. Fratele lui Ambrogio Lorenzetti, Pietro, este profund marcat de opera lui Giotto, contemporanul său. Participarea sa la decorarea bazilicii inferioare de la Assisi întărește această legătură de rudenie stilistică. Conform tradiției iconografice, Cina are loc seara, sub cerul înstelat. Chiar dacă în partea de est construcția spațiului în perspectivă este stângace, Pietro a știut să asigure coerența psihologică a acestui episod, izolându-i pe Hristos și pe Iuda în centrul compoziției, separați de apostoli.

Pictura cotidianului. Marginală, dar mai inovatoare, scena din stânga (servitori lucrând în bucătărie, lângă vatră) denotă un realism apropiat stilului lui Giotto. Pictorul profită de lipsa constrângerilor dogmei pentru o mai mare libertate a narațiunii și a compoziției.



Perenitatea ciclurilor narative

În Quattrocento, frescele sunt prezente în toate edificiile religioase. Cele mai cunoscute sunt în Capela Brancacci de la Florența (Masaccio și Masolino), cea a Adormirii Maicii Domnului de la Domul din Prato (Paolo Ucello), în Capela Medici, zisă și „a magilor", din Florența (Benozzo Gozzoli) și în biserica din Arezzo (Piero della Francesca). Puțin mai târziu, o dată cu ciclurile realizate de Ghirlandaio (*Viața Fecioarei Maria* și *Viața lui Ioan Botezătorul*) pentru corul Bisericii Santa Maria Novella din Florența (1486), arta frescei atinge apogeul. La Veneția, pictura în ulei pe pânză înlocuiește fresca. Ciclul *Sfintei Ursula*, pictat de Vittore Carpaccio la sfârșitul secolului al XV-lea, este semnificativ pentru această excepție venețiană.

ALEGORIA BUNEI GUVERNĂRI
AMBROGIO LORENZETTI, 1338-1340
FRESCĂ
SALA CELOR NOUĂ, PRIMĂRIA DIN SIENA

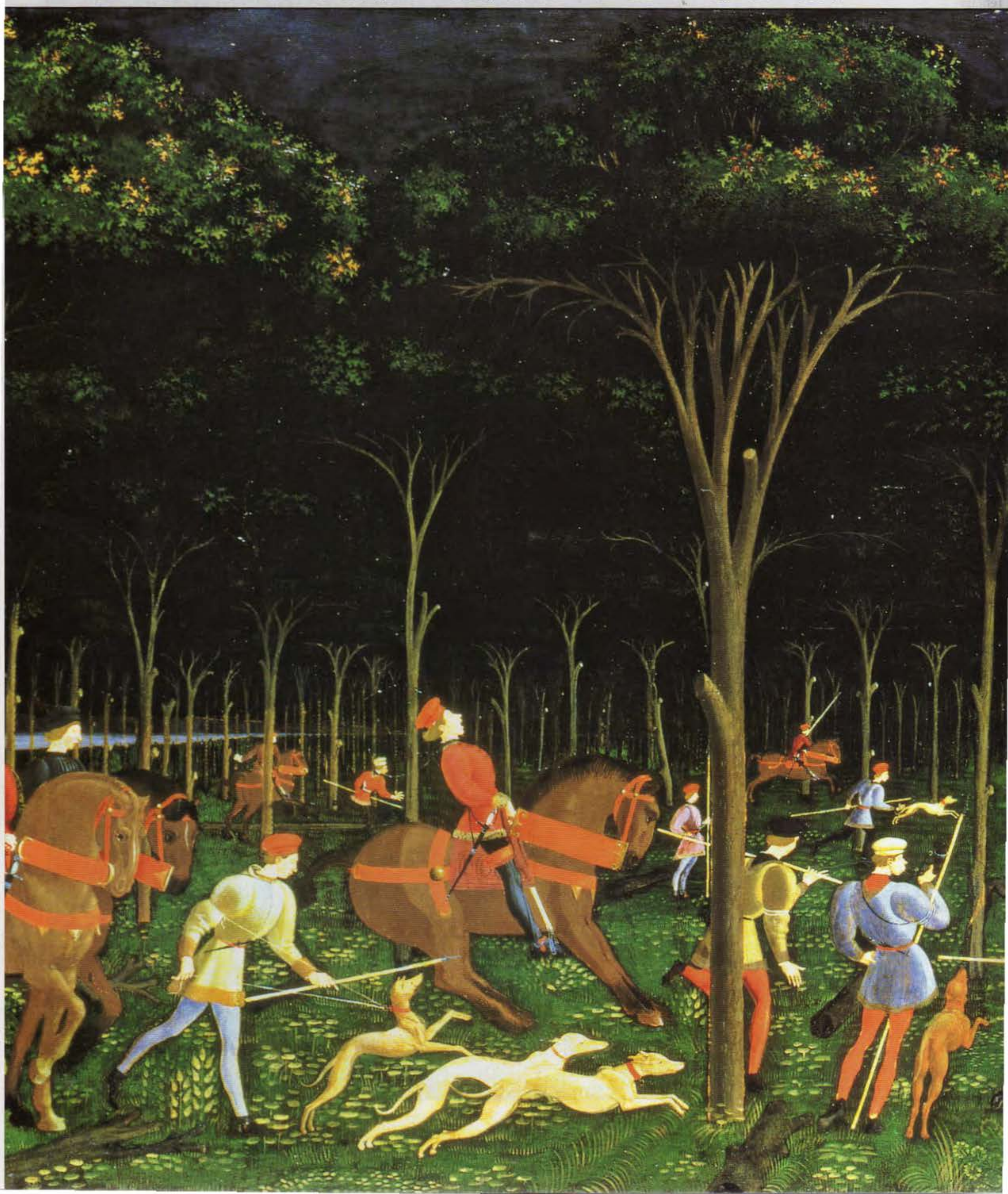
Un program politic. În 1338, Ambrogio Lorenzetti primește sarcina de a decora Palazzo Publico din Siena din partea celor nouă membri ai executivului, care din 1287 până în 1335 au asigurat liniștea și prosperitatea unui oraș supus luptelor interne. Pe peretele de nord și pe cel de vest este reprezentat guvernul comunal care, sub egida împăratului Occidentului, împărtășește binefacerile politicii sale locuitorilor orașului și satelor. Prezența alegoriilor, precum Cumpătarea și Înțelepciunea, garantează succesul acestei politici. Pe peretele opus, mai multe vicii ale imperiului lui Satan, printre care Tirania și Avariția, încarnează consecințele dezastruoase ale proastei guvernări asupra populației. Pe întreaga suprafață, inscripții în latina vulgară precizează identitatea personajelor și comentează scenele.

O dimensiune umană. Spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi, Ambrogio adoptă o viziune panoramică, scena ocupând întreg peretele. El poate astfel să introducă unghiuri de fugă multiple și să separe arhitecturile pentru a da senzația de liberă circulație. În vreme ce, în aceeași epocă, arhitectura domina personajele, Ambrogio Lorenzetti inovează prezentând locuitori, arhitectură și peisaj la aceeași scară, având însă grijă să redea și iluzia spațiului real, dar și să dea cetățenilor sienezi conștiința „patriotică" a propriului *contado* (orașul și întinderea sa geografică și economică asupra satelor din jur).

EFECTELE BUNEI GUVERNĂRI ASUPRA ORAȘULUI
AMBROGIO LORENZETTI, 1338-1340
FRESCĂ
SALA CELOR NOUĂ, PRIMĂRIA DIN SIENA



Secolul al XV-lea





Secolul al XV-lea

Zorii erei moderne



MADONA CANCELARULUI ROLIN
JAN VAN EYCK, 1434-1436
ULEI PE LEMN, 66 X 62 CM, MUZEUL LUVRU, PARIS

Conciliul de la Konstanz pune capăt schismei în 1417, fără însă a restaura autoritatea papală sau credibilitatea clerului. Proveniți din mari familii italiene rivale, papii se implică în intrigile peninsulei, arborând la Roma un fast princiar. Credincioșii se refugiază în practicile individuale *devotio moderna* sau se îndreaptă către predicatori, unii eretici. Sfântul Scaun nu reușește să mobilizeze creștinătatea pentru a salva Bizanțul, asediat de turci și cucerit în 1453.
Această dată găsește marile puteri slăbite. Sfântul Imperiu Roman de Națiune Germană, fărâmițat politic, este fragilizat de lupta pentru independență a cantoanelor elvețiene și de creșterea puterii poloneze.
Învinsă, Anglia trebuie să renunțe la posesiunile sale continentale, mai puțin Portul Calais; timp de trei decenii, țara este măcinată de conflictele fratricide și de războiul celor două roze. Franța, deși victorioasă, iese slăbită din războiul de 100 de ani.

Noul echilibru geopolitic

În vreme ce dinastia franceză începe să se redreseze, puterea bogatului și prosperului ducat de Burgundia este secătuită de ambițiile lui Carol Temerarul: dorința lui de a realiza continuitatea geografică între proprietățile sale burgunde și din Franche-Comte, pe de-o parte, și cele flamande și olandeze, pe de alta, stârnește ostilitatea tuturor vecinilor. Moartea regelui pe câmpul de bătălie în 1477 duce la împărțirea teritoriilor sale între Austria și Franța. Ludovic al XI-lea recapătă controlul asupra Burgundiei, continuând extinderea regatului. Împăratul Maximilian obține Țările de Jos, iar în urma căsătoriei cu Maria de Burgundia, Habsburgilor le revin Flandra și Franche-Comte. În Peninsula Iberică, mariajul dintre Isabela de Castilia și Ferdinand de Aragon reunește două state până atunci cu obiective politice divergente: obsesia Reconquistei pentru unul dintre ele și deschiderea către Mediterană, prin controlul asupra Balearelor, Sardiniei, Siciliei și regatului Neapole, pentru celălalt. Portugalia se înscrie în aventura atlantică, cucerind enclave în Maroc, Arhipelagurile Madeira și Azore și lansând expediții de-a lungul coastelor africane.
Bogata Italie, unită cultural, dar dezbinată politic, realizează în 1454 un echilibru precar după ce Milano, Florența, Veneția, Genova și statele pontificale ratifică pacea. Cele două republici maritime, specializate în schimburi comerciale cu Orientul, suferă de pe urma expansiunii turcești; Veneția se întoarce către valorificarea domeniilor terestre, Genova se reorientează spre comerțul cu Occidentul. Principatul familiei de Medici, bogați bancheri și mecena generoși, promovează Florența la rang de exemplară capitală culturală. Condotierul Montefeltro face din Urbino un pol activ al artelor și literaturii; pentru a-și întări prestigiul, familiile d'Este din Ferrara, Gonzaga din Mantova sau Sforza din Milano își protejează la rândul lor artiștii.
În est, regatele polono-lituanian și ungar apar ca adevărate metereze ale creștinătății în calea amenințării otomane de la Dunăre.

PAGINA PRECEDENTĂ
VÂNĂTOAREA
PAOLO UCCELLO
ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

Transformările economice

Economia este în plin avânt; agricultura continuă să fie sectorul dominant, dar industria și comerțul sunt cele care aduc progresul și profitul. Războaiele au provocat deplasarea către est a comerțului terestru dintre polurile flamand și italian. De acest lucru va profita Germania, după ce Bruges devine, grație dezvoltării transporturilor maritime dirijate de Spania, o veritabilă placă turnantă în afaceri. Structurile companiilor comerciale evoluează o dată cu crearea filialelor independente cu capital divizat și investiții diversificate pentru a diminua riscurile. Scrisoarea de schimb cu acoperire devine cec, evitându-se lipsa de bani gheață. Generalizarea sistemului contabilității duble cu cifre arabe permite gestionarea unor tranzacții complexe. Firmele italiene nu se află într-o poziție dominantă: familia Medici cunoaște suișuri și coborâșuri; dacă averea unui Jacques Coeur este vremelnică, cea a unor Fugger sau Welser în Germania urmează o ascensiune durabilă.
Suveranii încurajează capitalismul în fașă.

Progresele tehnice

Caravelele, nave ușor manevrabile datorită cârmei cu timonă și a velaturii mixte, se aventurează pe ocean cu ajutorul busolelor, portulanului și astrolabului. Exploatările miniere, metalurgia, fabricarea prafului de pușcă, sticlăria, ceasornicăria, primele mașini

textile, troliul, construirea digurilor, a canalelor sau a ecluzelor demonstrează ingeniozitatea tehnicienilor. Spre 1450, la Mainz, folosind suport de hârtie, o cerneală specială, litere metalice mobile și presa cu șurub, Gutenberg inventează tiparul, răspunzând astfel unei comenzi pe care atelierele de copiști nu mai puteau să o satisfacă. Astfel, cartea ilustrată cu gravuri va revoluționa domeniile comunicării, al cunoașterii și al culturii.

Noile mentalități

Renunțând la spiritul scolastic, erudiții manifestă o mare curiozitate față de Antichitate; în Italia, ei beneficiază de aportul literaților bizantini în exil; manuscrisele sunt cercetate, traduse și publicate. Generalizarea studierii limbilor greacă și ebraică permite exegeza textelor sfinte și dezvoltarea filologiei; redescoperirea tratatelor științifice și tehnice incită la cercetări în domeniile alchimiei și astrologiei. Umaniști precum Marsilio Ficino, traducător al lui Platon, tind să împace filozofia antică și doctrina creștină; ei așază omul în centrul preocupărilor lor. Opunându-se tradiției medievale a individului sfâșiat de păcat, dependent de Dumnezeu, retras în rugăciune, ei preamăresc grandoarea, demnitatea, libertatea și voința omului care trebuie să se implice în viața cetății. Academiile, imitând-o pe cea înființată la Florența, în 1462, incită elita europeană, erudită și dispusă să călătorească, să dezbată în limba latină consecințele morale, sociale și politice ale unor asemenea transformări.

Tradiție și inovații artistice în Europa de Nord

Arta se înscrie în tradiția „goticului internațional". Arhitectura impune stilul flamboaiant, excepție făcând în Anglia singularul gotic perpendicular. Sculptura și artele decorative continuă formele secolului precedent. Inovații apar în pictură: artiștii sunt preocupați de perspectivă și de reprezentarea fidelă a naturii. Tehnica picturii în ulei pune în valoare bogăția cromatică și permite subtile transparențe în compozițiile încărcate de simboluri. Prinți, clerici de rang înalt, importanți funcționari de stat, negustori înstăriți, confrerii sau corporații comandă retabluri.
Portretul, introdus în compozițiile religioase prin reprezentarea donatorului, își câștigă autonomia. Maeștrii flamanzi se bucură de un mare prestigiu în Franța, Portugalia, Spania și chiar în Italia.

Prima Renaștere italiană

Favorizată într-o manieră deja tradițională de mecenatul orașelor rivale și influențată de umanism, arta Peninsulei Italice se manifestă împotriva „vremurilor obscurantiste" și își demonstrează gustul pentru Antichitate. Sculptorii sunt inspirați de statuile dezgropate din ruine, reintroducând folosirea bronzului. Vestigiile imperiale, citirea lui Vitruviu incită la regândirea spațiului urban și a arhitecturii; Alberti propovăduiește respectul pentru proporțiile armonioase, suprapunerea stilurilor (doric, ionic și corintic), a cupolei; curți și peristile reinterpretează, în palate, reședința romană. Cu toate acestea, construirea Domului din Florența datorează mai mult calculelor științifice și ingeniozității lui Brunelleschi decât imitării servile a Panteonului. Pictorii reprezintă realitatea prin spațialitate și volum, perspectivă liniară, modelarea formelor și lumină. Studiile anatomice pun bazele înfățișării corpului uman; nudul dovedește frumusețea umană și splendoarea divină. Noua estetică născută în Toscana se răspândește în toată peninsula, beneficiind la Roma de o protecție papală activă.

Marile călătorii și descoperiri

Moda poveștilor fantastice preamărind bogățiile bănuite ale Africii și Asiei, redescoperirea *Geografiei* lui Ptolemeu, dorința de a cuceri lumea musulmană, de a ajunge fără intermediari la produse prețioase (condimente, coloranți, indigo, mătase), totul explică demersurile europene. Sub egida monarhiei, portughezii organizează metodic expediții care culminează cu ajungerea în India, înconjurând Africa. Capul Bunei Speranțe este atins în 1487, iar în India se ajunge în 1498. Subestimând circumferința Pământului și fiind sigur că va ajunge în China navigând spre vest, Cristofor Columb, navigator genovez aflat în slujba Curții de Castilia, acostează, în 1492, în Antile, descoperind astfel, fără să știe, Lumea Nouă. Cucerind regatul Granadei, Regii Catolici desăvârșesc Reconquista; evrei și musulmani trebuie să se convertească sub amenințarea expulzării. Lorenzo de Medici se stinge în Italia; Savonarola impune la Florența o teocrație austeră; criticile sale la adresa papei îi aduc arderea pe rug.
Revendicând moștenirea Neapolelui, regele Franței declanșează, în 1494, războaiele pentru Italia, favorizând astfel indirect răspândirea Renașterii.

NAȘTEREA LUI VENUS
SANDRO BOTTICELLI, CCA 1485
TEMPERA PE LEMN, 172,5 X 278,5 CM
UFFIZI, FLORENȚA



Secolul al XV-lea

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1410-1440		• Activitatea Maestrului din Flemalle: realismul în pictura flamandă →
1417	• Încheierea conciliului de la Konstanz	
1418	• Henric al V-lea al Angliei cucerește Normandia	
1421	• Bruni traduce *Phaedra* de Platon	
1422	• Domnia lui Carol al VII-lea, în Franța	
1424-1452		• Lorenzo Ghiberti, *Porțile Paradisului*
1428		• Masaccio, *Sfânta Treime*
1429	• Ioana D'Arc cucerește Orléansul	
1432		• Donatello, *David* (Muzeul Bargello, Florența) →
1434	• Alberti, *Tratatul despre pictură*	• Brunelleschi, Cupola Domului din Florența → • Van Eyck, *Portretul soților Arnolfini*
1435	• Primul tratat de la Arras (sfârșitul luptelor dintre familiile Bourguignon și Armagnac)	• Rogier Van Der Weyden, *Coborârea de pe Cruce*
1440	• Încoronarea împăratului german Frederic al II-lea • Jacques Coeur, bancherul regelui Franței • Nicholas de Cues, *Ignoranța doctă* (critica cosmologiei aristotelice) • Academia platoniciană de la Florența	
1443-1451		• Casa lui Jacques Coeur din Bourges
1444	• Victoria turcilor la Varna	
1449		• Fra Angelico, *Bunavestire*
1450	• Biblia de la Mainz tipărită de Gutenberg →	
1452-1456	• Piero della Francesca la Curtea lui Federico de Montefeltro din Urbino	• Piero della Francesca, *Biciuirea lui Hristos* (1455, Galeria Națională, Urbino) →
1456		• Paolo Uccello, *Bătălia de la San Romano*
1453	• Victoria franceză la sfârșitul războiului de 100 de ani • Căderea Imperiului Bizantin	
1454	• Pacea de la Lodi: echilibru între cele patru republici italiene și statele pontificale	

Renașterea umanistă

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1455-1485	• Războiul celor două roze în Anglia	
1461	• Domnia lui Ludovic al XI-lea în Franța	
1462	• Fondarea Academiei din Florența	
1464	• Pico della Mirandola, *Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae*	• Filippo Lippi, *Scene din viața Sfântului Sebastian și din viața Sfântului Ioan Botezătorul*, Catedrala din Prato
1467	• Carol Temerarul îi urmează la tron lui Filip cel Bun	
1469-1492	• Lorenzo de Medici la Florența: detaliu din *Cortegiul magilor*, (frescă de Benozzo Gozzoli, Palatul Medici-Ricardi, Florența, 1459) →	
1471-1476	• Marsilio Ficino traduce *Dialogurile* lui Platon și *Corpus Hermeticum* • Regiomontanus vede o cometă în 1472 la observatorul din Nürnberg	• Hugo Van Der Goes, *Tripticul Portinari* • Verrocchio, în colaborare cu Leonardo da Vinci, *Botezul lui Hristos*
1465-1474		• Mantegna, *Camera Soților* → (Palatul ducal din Mantova)
1475		• Verrocchio, *David*
1477	• Bătălia de la Nancy, moartea lui Carol Temerarul și sfârșitul statului burgund • Prima publicare a *Geografiei* lui Ptolemeu	
1481		• Perugino, *Înmânarea cheilor Sfântului Petru*
1482	• Crearea tribunalului Sfântului Scaun în Spania	
1485	• Dinastia Tudor în Anglia • Sfârșitul războiului celor două roze • Prima ediție din *De Arhitectura* de Vitruviu	• Sandro Botticelli, *Nașterea lui Venus* • Leonardo da Vinci, *Fecioara între stânci*
1487	• Diaz atinge Capul Bunei Speranțe	
1492	• Cristofor Columb descoperă America • Regii Catolici cuceresc Granada; expulzarea evreilor din Spania • Moartea lui Lorenzo de Medici	• Bellini, *Fecioara și Pruncul binecuvântând* • Mașina zburătoare a lui Leonardo da Vinci →
1494	• Începutul războaielor pentru Italia	
1498	• Moartea lui Savonarola. Fra Bartolomeo, portretul lui Savonarola (San Marco, Florența) →	
1502		• Carpaccio, *Sfântul Augustin în atelierul său* (Scuola San Giorgio degli Schiavoni, Veneția) → 

Mari șantiere la Florența

Inventarea unei noi forme de mecenat

Luând inițiativa de a organiza concursuri pentru a satisface unele comenzi importante, publice sau particulare, corporațiile florentine, în cadrul cărora se află din ce în ce mai mulți artiști, inaugurează o nouă formă de mecenat artistic. Caracterul „comercial" al contractului care leagă comanda de artistul-meșteșugar va cunoaște un succes enorm în întreaga istorie a artei.

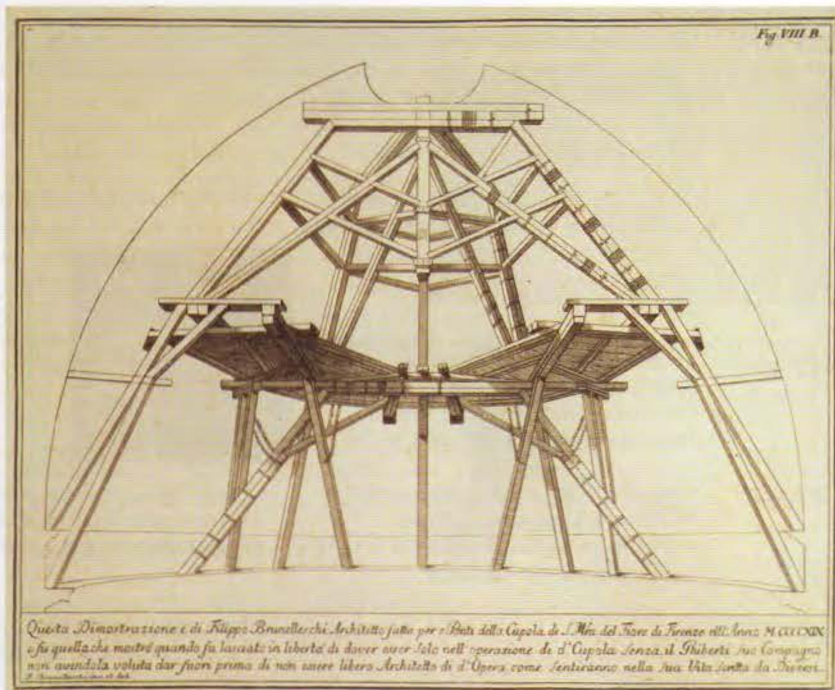
O dată cu apariția concurenței, artiștii cei mai dotați ies in evidență: Biserica Orsanmichele a fost astfel teatrul unei acerbe competiții între *arti*, cei mai buni sculptori (Donatello, Lorenzo Ghiberti, Nanni di Banco) fiind chemați să decoreze tabernaculele care se succed într-un sistem deopotrivă original și ostentativ pe exteriorul construcției. Dar competițiile cu adevărat faimoase rămân cele pentru cupola de la Santa Maria del Fiore și pentru porțile baptisteriului.

Construcția Catedralei Santa Maria del Fiore

După ce Santa Reparata a fost demolată în 1296, Arnolfo di Cambio începe construirea noii catedrale, Santa Maria del Fiore, gândită a fi cea mai frumoasă din Toscana. Alegerea unei nave lungi cu cupolă octogonală rămâne definitivă în 1357, dar foarte repede construirea cupolei ridică probleme tehnice deosebite, fiind amânată. În 1418, este lansat un prim concurs, urmat în 1420 de un al doilea. Câștigători vor fi, în luna aprilie a aceluiași an, Filippo Brunelleschi și Ghiberti, numiți de îndată, alături de contramaistrul Battista d'Antonio, experți ai cupolei. Lanternoul face și el obiectul unui concurs, în 1436. Juriul alege proiectul lui Brunelleschi, subliniindu-i rezolvarea eclerajului, greutatea redusă și rezistența la intemperii.
În legătură cu acest demers arhitectonic monumental, menit să fie simbolul renascentist al Florenței, Leon Battista Alberti scria: „Ce arhitect înaintea ta, Filipo Brunelleschi, a îndrăznit să construiască un ansamblu de asemenea dimensiuni, înălțat spre cer, fără schele și cherestea, suficient de mare pentru a acoperi cu umbra sa toți toscanii? Priceperea ta este atât de mare [...] încât pare tot atât de incredibilă pentru contemporani pe cât era de neștiută de cei vechi".

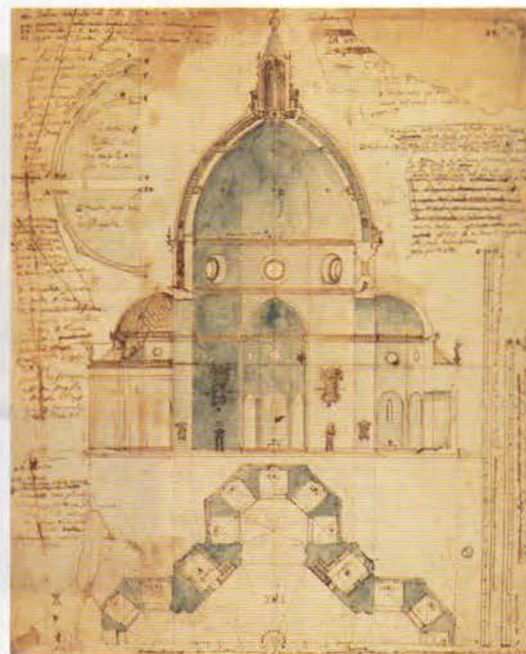
Porțile Baptisteriului San Giovanni

La inițiativa corporației marilor negustori *L'arte de Calimala*, la sfârșitul anului 1400 este inițiat un concurs pentru alegerea unui sculptor care să decoreze porțile de nord și de est ale Baptisteriului San Giovanni cu subiectul (sacrificiul lui Isaac), numărul personajelor, dimensiunile și tehnica impuse.
Șapte artiști, printre care Ghiberti, Brunelleschi și Jacopo della Quercia, muncesc timp de un an. Miza este



Santa Maria del Fiore: un șantier monumental. Brunelleschi și-a consacrat jumătate din viață marelui șantier care cuprinde cupola și lanternoul catedralei. Numit „expert" împreună cu Ghiberti, el va rămâne, în 1433, singurul care va supraveghea lucrările la uriașa cupolă înălțată la 30 m de sol. Talentul său de inginer (calitate specifică artiștilor Renașterii, mai ales lui Leonardo da Vinci) îi permite rezolvarea numeroaselor probleme tehnice prin inventarea de diverse dispozitive. I se datorează în mod special inventarea unei macarale pivotante, cu al cărei troliu ridică pietrele necesare lanternoului, și un tip de vapor pentru transportul marmurei.

Desenul cupolei lui Brunelleschi
Ludovico Cigoli
Cabinetul de desene și stampe, Florența



Schema construcției cupolei
Ludovico Cigoli
Instituto Germanico, Florența

Stăpânirea arhitectonicii. Inspirându-se din tehnica antică, Brunelleschi reușește să obțină o cupolă mai ușoară: el suprapune două calote (internă și externă), cu un pasaj pentru circulație între ele, eliminând astfel contraforturile exterioare și oferind o citire simplă a volumului. Un cintru din lemn este apoi așezat pe marginile tamburului, peste care se plasează o structură din cărămizi în „coaste de pește" și din trei șiruri de piatră. În vârf, lanternoul formează cheia de boltă a cupolei: greutatea sa asigură stabilitate întregului sistem structural.

mare, deoarece baptisteriul este un monument emblematic al Florenței, așezat în centrul arterei principale și în vecinătatea noii catedrale în construcție, Santa Maria del Fiore. Membrii juriului nu reușesc, în 1402, să îi departajeze pe Ghiberti și Brunelleschi pe care îi declară *ex aequo*, chiar dacă, până la urmă, Ghiberti va primi comanda pentru basoreliefurile de bronz ale porții de nord. În capitolul dedicat lui Lorenzo Ghiberti din *Vite*, Giorgio Vasari citează celebrele cuvinte ale lui Michelangelo: „O, operă divină! O, porți demne de Paradis!"



Sacrificiul lui Isaac
Lorenzo Ghiberti, 1401-1402
Muzeul Bargello, Florența

De la simplitate la tensiune dramatică. Abandonarea stilului gotic (adică „barbar"), începând cu secolul al XV-lea, îi face pe artiști să caute în arta Antichității soluții pentru reînnoirea limbajului plastic. Între timp, stăpânirea perspectivei a fost considerată veritabilul progres al epocii.

O operă novatoare. Ghiberti își organizează compoziția în jurul unei linii oblice, reprezentată de un pinten stâncos, veritabilă barieră între spațiul terestru, care concentrează dimensiunea anecdotică (cei doi servitori, măgărușul și șopârla) și spațiul în care se desfășoară acțiunea divină (ai cărei protagoniști sunt Avraam, Isaac și îngerul). Cu această sculptură de mare coerență, în care arta bronzului este stăpânită cu măiestrie (piesa este turnată dintr-o singură bucată), tânărul Ghiberti a inventat o formulă novatoare, veritabil manifest al vremurilor noi, legitimată de juriu.



Sacrificiul lui Isaac
Filippo Brunelleschi, 1401-1402
Muzeul Bargello, Florența

Stăpânirea tehnicii. Spre deosebire de Ghiberti, Brunelleschi înscrie scena într-un triunghi. La bază sunt așezați cei doi servitori, cu spinările curbate. Spre vârf, Avraam, având corpul încordat, ține cu putere capul lui Isaac în timp ce un suflu divin îi flutură toga. Din stânga apare un înger. El îi arată lui Avraam berbecul de sacrificiu. Jocul mâinilor și schimburile de priviri conferă acestei scene întreaga tensiune. Tehnica pe care o folosește Brunelleschi este însă mai puțin novatoare decât cea a lui Ghiberti, deoarece fiecare piesă este turnată separat și fixată apoi pe placa de bronz. Șlefuirea delicată a celui mai mic detaliu dovedește totuși o bună stăpânire a tehnicii basoreliefului.

Brunelleschi și Alberti

Arhitecți, ingineri și teoreticieni



Spitalul Inocenților, fațadă
Filippo Brunelleschi, 1419-1424
Florența

O nouă gramatică arhitectonică. Arhitectura primului orfelinat-spital din Occident reprezintă o mare noutate, exprimată prin refuzul modelelor vechi (sobrietatea decorului, folosirea arcului în plin cintru și nu a celui gotic frânt) și prin stăpânirea repertoriului arhitectural antic (coloane corintice, pilaștri canelați, antablament clasic). Perfecțiunea arhitecturală a construcției datorează mult rigorii matematice (simetrie, repetiție modulară, liniaritate). Clădirea, care corespunde atât de fidel idealurilor Renașterii, a avut o mare influență. Fațada porticului confreriei Servi di Maria, semnată de Antonio de Sangallo, ridicată după un secol, este o dovadă a valorii sale ca model.

Încă din Antichitate, arhitectura ocupă un loc privilegiat între arte. Umaniști și arhitecți susțin din nou, în secolul al XV-lea, că, la fel ca matematica, această artă făcută cu unelte sau numai cu mâna este rezultatul unui demers intelectual.

Florența, noua Atenă

La începutul secolului al XV-lea, Florența iese dintr-o dureroasă criză politică și financiară. Politica sa de rezistență în fața atacurilor din exterior este, bineînțeles, strategică, dar, în egală măsură, culturală și artistică. Luând ca punct de referință modelul antic, orașul caută să se impună drept centru al lumii noi. Umaniști precum Leonardo Bruni, urmaș al lui Petrarca și Boccacio, preamăresc meritele republicii italiene. În domeniul artelor, se înmulțesc campaniile de construcție, de sistematizare și înfrumusețare. În acest context, propice inovațiilor, Brunelleschi și apoi Alberti instituie un nou limbaj arhitectural.

Brunelleschi, arhitectul-matematician

La fel ca mulți arhitecți ai Renașterii (Michelangelo, Sansovino), Filippo Brunelleschi (1377-1446) are formație de sculptor. El face parte din breasla orfevrierilor și participă, în 1404, la concursul organizat pentru noua poartă a baptisteriului florentin. În același an, artistul devine celebru pentru construirea domului care încununează catedrala. Înălțimea edificiului, lărgimea cupolei și greutatea sa fac din această construcție o performanță arhitectonică de care nu ar fi fost capabil decât un inginer. Din punct de vedere strict formal, artistul este în egală măsură creator al unui nou limbaj limpede și riguros, bazat pe raportul simplu al proporțiilor. Ingeniozitatea sa se manifestă și la construirea Spitalului Inocenților din Florența,

Planul centrat, un exercițiu apreciat al arhitecților. Pentru arhitecții Renașterii, scara redusă a capelelor, paracliselor sau canonicatelor favorizează inovația creatoare. Edificiile de dimensiuni mici reprezintă mai ales ocazia confruntării cu problemele planului centrat. Sala capitulară pe care Andrea Pazzi i-o comandă lui Brunelleschi constituie una dintre primele etape ale acestor cercetări. Planul edificiului, un dreptunghi deschis spre un mic altar pătrat, repetarea motivului cupolei (vestibul, navă, altar) sunt de o mare simetrie. Aceasta este subliniată prin sobrietatea decorului și prin folosirea de *pietra serena* care ritmează pereții văruiți.

Santa Croce, cupola Capelei Pazzi
Filippo Brunelleschi, cca 1430
Florența



unde reinventează, într-un stil sobru și esențializat, porticul de sorginte antică. Mai târziu, pentru Bisericile San Lorenzo și San Spirito, el reintroduce planul basilical paleocreștin. În fine, el este cel care creează primele modele de biserici cu plan centrat pentru Capela Pazzi (Santa Croce) și Biserica Santa Maria degli Angeli.
Dacă acest nou limbaj arhitectonic este rezultatul călătoriilor pe care Brunelleschi le făcuse la Roma pentru a vedea vestigiile antice și romane, el este în egală măsură și dovada spiritului creativ și a cunoștințelor științifice ale autorului.

Alberti, arhitectul teoretician

Leon Battista Alberti (1404-1472) este în același timp teoretician și arhitect. După studii umaniste la Padova, el urmează dreptul la Bologna. Primit în cercul papei Grigore al V-lea, redactează, pe linia celor zece cărți de arhitectură ale lui Vitruviu, tratate consacrate artelor: *De Pictura*, dedicat prietenilor săi artiști, în 1435, și celebrul *De re aedificatoria*, terminat în 1472. La fel ca Brunelleschi, el vizitează Roma, fascinat de vestigiile romane.
Totuși, meritul special al lui Alberti este acela de a-și fi depășit, în plan practic, lucrările teoretice. Adevărat creator, impune tuturor operelor sale un stil limpede și clasic: o nouă interpretare a exteriorului unui edificiu religios, Santa Maria Novella, și a unuia particular, Palatul Rucellai; crearea unui model de biserică în cruce latină (San Andrea din Mantova) și a altuia în cruce greacă (San Sebastiano din Mantova).



PALATUL RUCELLAI, FAȚADĂ
LEON BATTISTA ALBERTI, 1452
FLORENȚA

Ordinele suprapuse. Pentru decorarea Palatului Rucellai, aparținând puternicei familii florentine, Alberti folosește suprapunerea ordinelor așa cum a văzut-o la Roma (Colosseumul, teatrul lui Marcellus). Apareiajul monumentului face la rândul său referire la exemple antice romane: *opus reticulatum* pentru primul etaj, apareiaj cu perete despărțitor pentru ultimele două. Genialitatea acestei construcții constă în ordonarea sa pe orizontală, întreruptă de o foarte delicată punere în valoare a principalelor goluri.



TEMPLUL MALATESTIANO
LEON BATTISTA ALBERTI, 1447
RIMINI (EMILIA-ROMAGNA)

Arcul de triumf. Sigismondo Malatesta apelează la Matteo de'Pasti și la Alberti pentru a transforma vechea Biserică San Francesco în templu dinastic. Alberti ia ca model arcul de triumf al lui Constanin de la Roma (trei goluri inegale ca lățime, despărțite de patru coloane egale), pentru a evoca prestigiul acestei familii și a sugera nemurirea ei. Chiar și neterminat, edificiul se distinge prin puritatea formei și folosirea măiestrită a repertoriului clasic (semicoloane canelate, *tondi*).

Perspectiva

Un nou ordin al realității

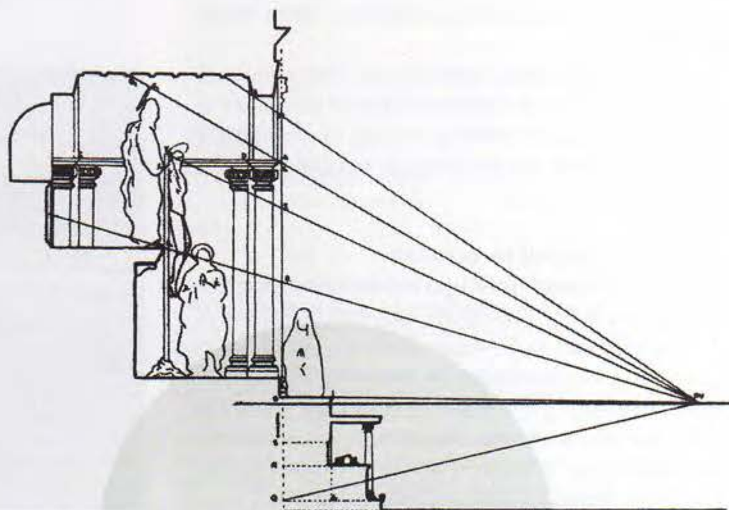
Dacă marile transformări istorice sunt însoțite de evenimente și performanțe specifice, atunci perspectiva reprezintă cu siguranță unul dintre semnele majore ale Renașterii.

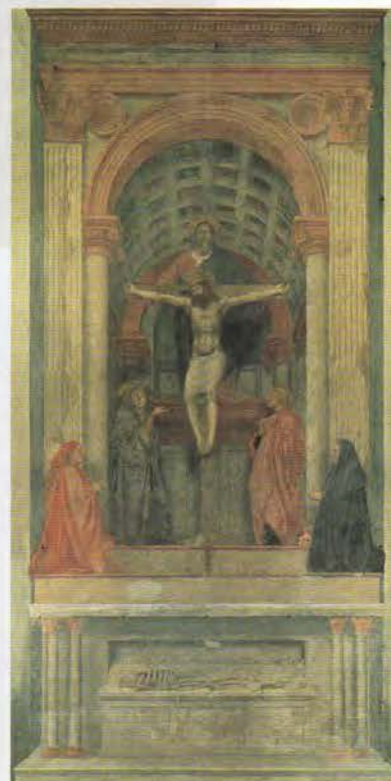
Readaptat fără încetare de-a lungul istoriei, acest mod de redare a adâncimii se construiește după legile percepției vizuale. Intrat în decadență în cursul secolului al XIX-lea, el continuă să condiționeze suficient felul nostru de înțelegere a vizibilului.

Diverse sisteme de reprezentare spațială, încă insuficient cunoscute, anticipează, în Occident, cercetările legate de perspectivă. Antichitatea greacă, evocată de Vitruviu (sec. I î.Hr.), nu ignoră nici *trompe l'œil*-ul, nici scenografia. Peisajele din Pompei respectă topografia locului. În schimb, pictura medievală, bazată pe o viziune teologică a Universului, se îndepărtează de acest mimetism. Totuși, ea nu neagă în întregime efectele volumetrice, iar primele revirimente ale cercetării se fac simțite în arta gotică, italiană sau flamandă, în mod special la Giotto și la pictorii sienezi.

Reprezentarea tridimensională a spațiului

Perspectiva pictorilor (numită și „artificială") este diferită de perspectiva naturală pe care o studiază optica. Ea are ca scop principal furnizarea unor scheme constructive comode pentru pictori, permițând reprezentarea celor trei dimensiuni ale spațiului pe suprafața plană a peretelui sau a panoului de lemn (mai târziu a pânzei). Procedeul „ferestrei", formulat de Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1435), rezumă perfect acest scop: „Pe suprafața pictată înscriu un dreptunghi de dimensiuni convenabile, pe care îl consider o fereastră deschisă către scena în desfășurare". Este vorba, în termeni geometrici, de o proiecție conică având ca focar ochiul pictorului (sau al privitorului) și ca suprafață de proiecție suprafața tabloului, între





SFÂNTA TREIME
MASACCIO, 1426-1427
FRESCĂ, 667 X 317 CM
ȘI SCHEMA PERSPECTIVEI
SANTA MARIA NOVELLA, FLORENȚA

Un prototip exemplar al perspectivei. Această operă atinge obiectivele limpezimii spațiale către care tinde pictura „modernă". În registrul superior, deasupra liniei orizontului, spațiul închis reprezentat se reduce la dimensiunile unui tabernacul „încastrat" în zid. Scara și coerența topologică sunt riguros respectate; personajele sunt strict ierarhizate, atât în înălțime cât și în adâncime, ceea ce permite plasarea donatorilor în afara spațiului sfânt. Astfel, redarea ideală a volumului se poate efectua cu o precizie inginerească.

Conflictul între naturalism și imperativele reprezentării religioase. În zona inferioară, inscripția „Am fost ceea ce sunteți voi, iar voi veți fi ceea ce sunt" dă acestei alegorii puțin prea umanizate indispensabila sa dimensiune escatologică. Astfel, perspectiva renascentistă nu este un progres față de reprezentarea medievală, ci devine punctul de conflict între tendința spre naturalism din Quattrocento și imperativele unei picturi a cărei vocație religioasă rămâne intactă.



BUNAVESTIRE
FRA ANGELICO, CCA 1449
FRESCĂ, 187 X 157 CM
SAN MARCO, FLORENȚA

Tradiția gotică revizuită prin perspectivă. Mitul a deformat întrucâtva imaginea lui Fra Giovanni da Fiesole, zis și Angelico, perceput ori ca un pictor inefabil, dedicat cu desăvârșire credinței, ori ca un continuator întârziat al artei gotice. De fapt, Fra Angelico este un pictor profesionist intrat târziu în rândul Ordinului, dar perfect la curent cu invențiile epocii, în mod special în materie de perspectivă.

O raționalitate renascentistă impregnată de simțire. Geniul lui Fra Angelico rezidă în știința cu care a profitat de această tehnică și în maniera în care a îmbinat raționalismul său neoplatonician cu imperativele unei imagistici impregnate de o religiozitate simplă, emoționantă și profund ancorată în dogmă.

marginile căruia se înscrie „piramida vizuală" care conține toate elementele reprezentării. În consecință, toate perpendicularele din planul tabloului converg către un punct unic (punctul de fugă), iar scara la dimensiunea obiectelor este respectată. De fapt, această viziune geometrică, puțin aridă, este însoțită de alte reguli: perspectiva umbrelor, a culorilor, perspectiva atmosferică, în mod special a modelajului. Nu în ultimul rând, trebuie precizat că problema perspectivei privește în mod egal toate cele „trei arte ale desenului": dacă Masaccio, Paolo Uccello sau Piero della Francesca se disting în pictură, sculptorii Ghiberti și Donatello, dar mai cu seamă arhitectul Brunelleschi se numără printre pionierii studierii perspectivei, aflată la baza artei moderne.

Stăpânită spre sfârșit de Quattrocento, perfecționată de Leonardo da Vinci, perspectiva atinge ulterior un rafinament deosebit (anamorfoza, raccourci, quadratura etc.). Precursoare a geometriei descriptive, ea dă o imagine extrem de semnificativă asupra gândirii umaniste și a ambițiilor științifice ale epocii.



POLIPTICUL SFÂNTULUI ANTON
PIERO DELLA FRANCESCA
1465-1470
(PARTEA SUPERIOARĂ ȘI DETALIU DIN PARTEA MEDIANĂ)
GALERIA NAȚIONALĂ A UMBRIEI, PERUGGIA

Laicizarea spațiului. Bunavestire, situată în partea superioară a *Polipticului Sfântului Anton*, relevă o perspectivă amețitoare, realizată printr-o colonadă la fel de precisă ca un proiect arhitectonic, separând personajele și oprindu-se într-un misterios zid de marmură, locul necunoscut al misterului.



În registrul median, fondul de aur devine o tapiserie decorativă, iar aureolele reflectă creștetele capetelor. Totul sugerează o „laicizare" a spațiului.

FECIOARA ÎNTRE STÂNCI
LEONARDO DA VINCI, CCA 1483
PICTURĂ PE LEMN (DETALIU)
MUZEUL LUVRU, PARIS

Critica perspectivei geometrizante.
Mare teoretician al opticii și al fiziologiei vederii, Leonardo denunță incoerența ciclurilor narative ale frescei murale: punctul de vedere situat la înălțimea liniei orizontului determină locul spectatorului. Această regulă interzice (în principiu) suprapunerea panourilor și cu atât mai puțin exploatarea părții superioare a peretelui.

Vagul pentru accentuarea depărtării.
Pe măsură ce se îndepărtează de ochii privitorului, obiectele își pierd claritatea. Folosind noile resurse ale picturii în ulei, Leonardo inventează *sfumato* care estompează contururile printr-un laviu ușor, destinat să redea perspectiva atmosferică, adică albăstrirea pe care o operează în depărtare grosimea stratului de aer și turbulențele lui.

POTOPUL
PAOLO UCCELLO, CCA 1445-1447
FRESCĂ, 1 510 CM
CHIOSTRO VERDE, SANTA MARIA NOVELLA, FLORENȚA

„Ce lucru este mai dulce ca perspectiva!", ar fi spus Paolo Uccello, citat de Giorgio Vasari, care creează pictorului o imagine de artist singuratic, obsedat de redarea corpurilor în spațiu. Numeroase desene ale lui Uccello anunță, prin metode grafice, metodele geometriei proiective. În *Potopul*, cele două prisme care se întâlnesc în fundal dau impresia unei perspective „accelerate" care servește drept cadru pentru imaginea fantastică a zilelor de pe urmă.



Masaccio și Piero della Francesca

Pictura vremurilor noi

Florența este orașul unde, la începutul secolului al XV-lea, pictori ca Masaccio, dar și Masolino sau Paolo Uccello pun bazele picturii „moderne". Atras de renumele acestor pionieri, Piero della Francesca debutează, în 1439, în atelierul lui Domenico Veneziano. Totuși, maniera lui Masaccio îi marchează primele lucrări.



Răstignirea
Masaccio, 1426
Panou al polipticului pictat pentru Biserica Carminelor din Pisa
Pictură pe bază de ou pe lemn, 83 x 63 cm
Muzeul Capodimonte, Neapole

O interpretare monumentală și tragică. Pentru prima dată, Masaccio îl reprezintă frontal pe Hristos. Capul Său nu mai este delicat înclinat pe-o parte, ci cade greu, în față. Această dificultate pe care artistul o depășește prin folosirea unui racursiu violent dovedește în ce măsură stăpânea perspectiva. În acest tablou sobru și redus la elementele esențiale, pictorul reușește să îmbine monumentalitatea cu expresivitatea. El opune corpurile masive și sculpturale ale lui Hristos, al Fecioarei și al lui Ioan gestului patetic și contorsionat al Magdalenei.



Adam și Eva goniți din Paradisul terestru
Masaccio, 1425-1426
frescă, 208 x 88 cm
Capela Brancacci
Santa Maria del Carmine, Florența

„Și-au dat seama că sunt goi." Fresca, fără îndoială un model pentru Rafael și Michelangelo (Vatican, Capela Sixtină), descrie cu realism dureroasa resemnare a omului în fața poruncilor divine. Caracterul sculptural, monumental, al personajelor este subliniat prin jocul de umbră și lumină: aceasta din urmă, brutală, accentuează vulnerabilitatea perechii alungate din cer. Aici sunt prezente primele nuduri realizate în maniera tradiției picturale moderne.

Masaccio și Renașterea florentină

La fel ca Giorgione, Tommaso di Ser Giovanno, numit și Masaccio, a avut o viață scurtă. Șapte ani de creație intensă au fost însă suficienți pentru a schimba cursul istoriei picturii.

Originar din San Giovanni Valdarno, el își face debutul la Florența alături de Masolino. Cei doi pictori realizează împreună *Retablul Sfântului Ambrozie* și ciclul de fresce din Capela Brancacci. Chiar de la aceste prime lucrări, stilul monumental și realist al lui Masaccio se distinge de cel dulceag și rafinat al mai vârstnicului său coleg.

Masaccio își găsește inspirația în opera prietenilor săi arhitecți și sculptori. De la Brunelleschi și Alberti înțelege legile perspectivei, iar de la Donatello și Nani di Banco, simțul volumului și dragostea pentru modelele antice.

Această mână de oameni răstoarnă în câțiva ani legile spațiului și ale reprezentării umane. *Sfânta Treime*, fresca pictată de Masaccio pentru Santa Maria Novella,

Piero della Francesca

1416-1417 Se naște la Borgo San Sepolcro.
1439 Participă la pictarea frescelor Bisericii San Egidio, sub conducerea lui Domenico Veneziano.
1445-1460 *Polipticul Misericordiei*, pentru Confreria Misericordiei din Borgo. Frederico II di Montefeltro, duce de Urbino, devine comanditarul său.
1451 Ședere la Rimini. Fresca votivă pentru templul lui Sigismondo Pandolfo Malatesta.
1452-1459 Ciclul *Adevăratei Cruci* pentru San Francesco din Arezzo.
1459 Ședere la Roma pe lângă papa Nicolae al V-lea.
1465-1470 *Dipticul ducilor de Urbino*.
1470-1492 Redactarea lucrărilor teoretice: *De prospectiva pingendi*, *Libellus de quinque corporibus regularibus*, *Del abaco*.
1492 Moare la Borgo San Sepolcro.

Masaccio

1401 Se naște la San Giovanni Valdarno.
1422 Se înscrie în breasla pictorilor, doctorilor și farmaciștilor din Florența.
1424-1427 Frescele *Vieții Sfântului Petru* pentru Capela Brancacci de la Santa Maria del Carmine din Florența, împreună cu Masolino.
1426 *Polipticul Carminelor* din Pisa.
1426-1427 *Sfânta Treime* de la Santa Maria Novella din Florența.
1428 Lucrează la Roma împreună cu Masolino. Frescele, astăzi dispărute, pentru cardinalul Castiglione la San Clemente. Moare la Roma.



Frescele Legendei Crucii
Piero della Francesca, 1452-1459
Detaliu: Adorarea Lemnului Crucii și vizita reginei din Saba la regele Solomon
336 x 747 cm
Capela Bisericii San Francesco, Arezzo

Legenda aurită. Pentru a decora Biserica San Francesco din Arezzo, Piero se inspiră dintr-o legendă a Evului Mediu: Istoria Adevăratei Cruci pe care o relatează *Legenda Aurită* a lui Jacques de Voragine. În episodul din stânga, regina din Saba, călătorind spre Ierusalim, ajunge în fața piciorului unui pod și îngenunchează, copleșită de o premoniție: lemnul acestuia va deveni crucea lui Hristos. În dreapta, regina îi dezvăluie lui Solomon semnificația viziunii: moartea lui Iisus va duce la dispariția regatului lui Israel.

Eleganță și geometrie. Întâlnirea lui Solomon cu regina din Saba îi dă ocazia pictorului să evoce lumea luxuriantă a aristocrației. Farmecul acestei evocări constă în stilizarea formelor feminine (un cilindru pentru gât, un oval pentru cap). Fiecare element de decor (coloanele corintice, colinele care se întind în depărtare), precum și coloritul (juxtapunerea tentelor luminoase și proaspete) subliniază perfecta ordonare, echilibrul corect al tabloului.

este o mărturie a acestei revoluții. Conștient de caracterul profund inovator al operelor lor, practice și teoretice, Alberti le scrie prietenilor că, spre deosebire de Vitruviu: „Dacă această artă a fost creată vreodată de alții, atunci am scos-o din pământ și, dacă nu a fost niciodată creată, atunci am smuls-o cerului".

Piero della Francesca sau pictura senină

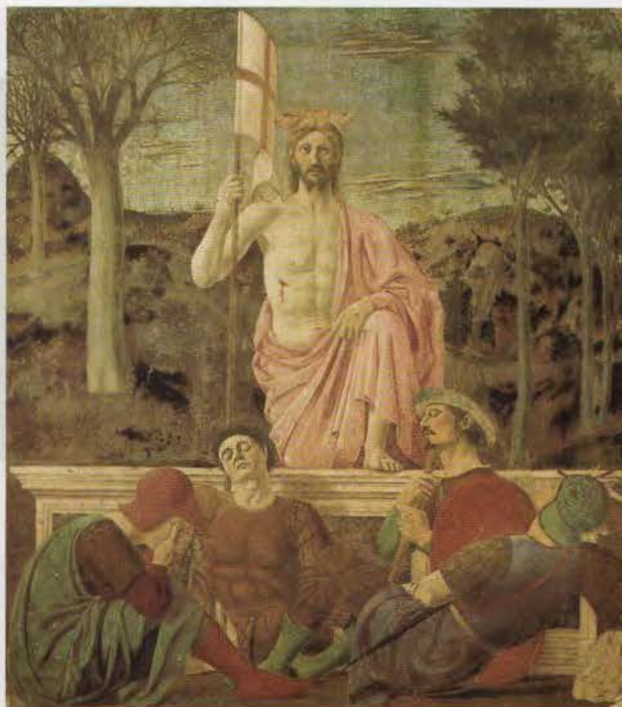
În 1439, Piero della Francesca participă alături de Domenico Veneziano la realizarea unui ciclu de fresce astăzi dispărut (corul de la San Egidio). Influențat de pictorii toscani, el este cu precădere impresionat de monumentalitatea tablourilor lui Masaccio, după cum atestă și *Polipticul Misericordiei* sau *Retablul Botezului lui Hristos*. Stilul pictorului, foarte geometric și pur, este și foarte original.

Pictor și teoretician, stăpân pe desenul și perspectiva spațială, Piero della Francesca dispune riguros fiecare personaj și folosește peisajele naturale și arhitectonice pentru a-și desăvârși compozițiile *(Biciuirea)*. Plasând punctul său de vedere foarte jos, el acordă un loc predominant primelor planuri, accentuând volumul și, prin el, monumentalitatea personajelor sale *(Legenda Adevăratei Cruci)*. Poezia specifică tablourilor sale este subliniată de proaspăta lor luminozitate. Pictorul, influențat de paleta deschisă a lui Fra Angelico, așază pe oameni și pe obiecte o lumină egală și având propria structură.

Acest nou limbaj pictural eludează anecdoticul și patetismul. Senin, aproape atemporal, el preamărește virtuțile unei lumi superioare, divine.

Învierea lui Hristos
Piero della Francesca
cca 1460
Frescă, 2,25 x 2 m
Pinacoteca Comunală
Borgo San Sepolcro

O apariție fulgerătoare. Nimeni înaintea lui Piero della Francesca nu a reușit să picteze cu atâta naturalețe și monumentalitate Învierea divină. Puterea acestui tablou rezidă în parte în extraordinara frontalitate a lui Iisus, încremenit într-o postură statică. Materialitatea fizică a acestei apariții supranaturale este accentuată de corpurile grele, aproape pietrificate ale soldaților adormiți la picioarele Sale.



Prima Renaștere florentină

Cucerirea spațiului și a luminii

Atât avântul economic și social al Florenței, cât și o anumită stabilitate politică asigură, începând cu 1420, un climat propice creației artistice. Noile concepții artistice se îndepărtează de imaginarul gotic.

Lucrarea lui Leon Battista Alberti, *De pictura*, scrisă în 1435, este semnificativă în acest sens, înlocuind vechea culegere de tehnici prin reflecții de natură teoretică. Pictorii florentini care se inspiră din ea folosesc perspectiva și tind către o tratare mai realistă a umbrelor și a luminii, păstrându-le însă nealterată dimensiunea simbolică. Anii 1440 se disting prin abundența și diversitatea soluțiilor plastice găsite problemelor picturii.

Vremurile bune ale mecenatului

Întoarcerea din exil a lui Cosimo de Medici, în 1434, și ascendentul său asupra puterii florentine marchează debutul unei epoci favorabile artelor și literelor, o perioadă de dinamism cultural căruia nu îi este străin conciliul ținut la Florența (1439-1442), prin care se încerca reîmpăcarea Bisericilor Bizantină și Romană. Patricienii înstăriți înfrumusețează orașul, construind palate particulare și finanțând edificii religioase, a căror decorare este încredințată celor mai renumiți artiști. Toate aceste comenzi asigură hegemonia artistică a Florenței în detrimentul Sienei, ruinată de ciuma neagră (1348), care beneficiase de același prestigiu în epoca gotică.

Teorie și practică

Florența este orașul unde, în 1420, se dezvoltă o nouă viziune asupra artei, bazată pe inventarea regulilor perspectivei și redescoperirea artei romane clasice, iar promotorii ei sunt Filippo Brunelleschi și Lorenzo Ghiberti, Donatello, Masaccio, Piero della Francesca, Fra Angelico și Paolo Uccello. Arhitectura și sculptura dețin un loc important în punerea la punct a noii formule de reprezentare a lumii: perspectiva. *De pictura* lui Alberti, publicată de asemenea și în limba comună sub titlul *Della Pittura*, sistematizează inovațiile lui Brunelleschi și Masaccio mai ales în domeniul perspectivei și conferă tabloului o finalitate – crearea iluziei de realitate. Pentru Alberti, suprafața trebuie să fie transparentă ca „o fereastră deschisă prin care putem privi istoria" (*De pictura*, cartea I).

Această teorie constituie un punct de convergență între soluțiile găsite de artiști ca Fillipo Lippi (1406-1469), Andrea del Castagno (1421-1457) sau Domenico Veneziano (1405-1461), care reînnoiesc inovațiile formale ale predecesorilor lor. Legenda scrisă de Vasari susținea pe nedrept că Veneziano fusese asasinat de Castagno, gelos pe realizările lui. De fapt,

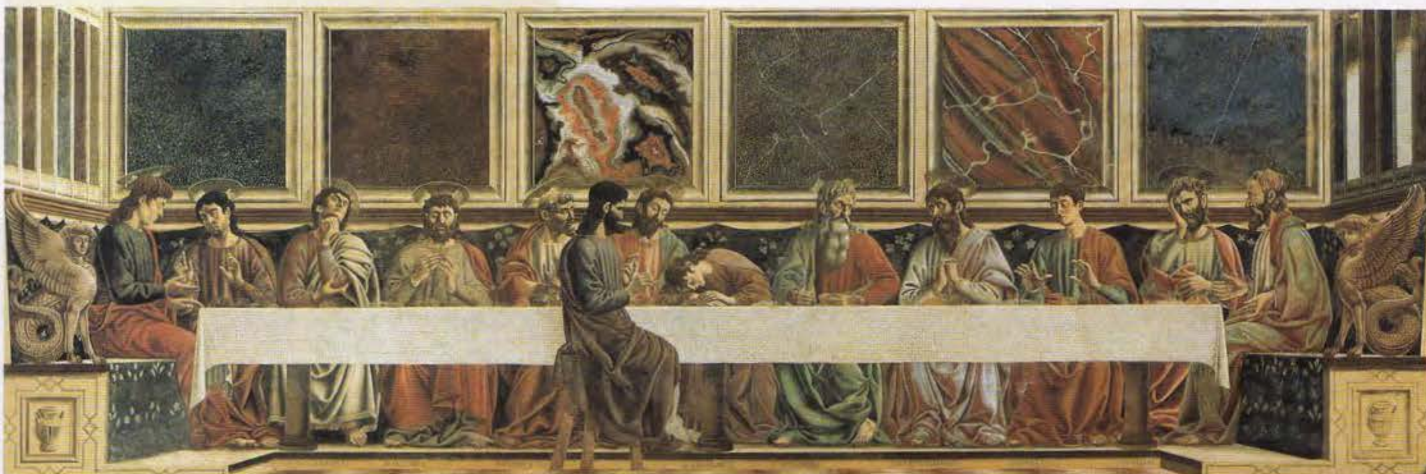


PALA SANTA LUCIA DEI MAGNOLI
DOMENICO VENEZIANO, 1445-1447
PICTURĂ PE BAZĂ DE OU PE LEMN, 209 X 216 CM
UFFIZI, FLORENȚA

Un pionier al luminii. Se știu puține lucruri despre Domenico Veneziano. Poate a fost discipolul lui Fra Angelico și Lippi. El aduce în orice caz din Veneția natală gustul pentru culoare și materie, dând naștere unei legende conform căreia ar fi adus în Toscana pictura în ulei. În scenele reprezentate, Veneziano obține un subtil echilibru între lumini și umbre, punând în valoare preferința pentru o gamă cromatică rafinată, cu nuanțe de roz, verde și albastru-deschis. Este de remarcat noutatea, în epocă, a procedeului folosirii a două surse de lumină pentru a evidenția plasticitatea formelor.

„Atunci când privim un lucru, vedem că acesta ocupă un spațiu. În ce-l privește, pictorul va circumscrie acel loc și va numi maniera de a trasa conturul cu numele potrivit de circumscriere. Imediat după aceea, privirea ne va da de știre că acel corp este alcătuit din foarte multe suprafețe care se combină între ele. Și aceste îmbinări de suprafețe, pe care artistul le va repartiza în locurile lor, se vor numi pur și simplu compoziție. Pentru a încheia, privirea ne permite să discernem mai clar culorile acestor suprafețe: redarea lor în pictură, pentru că din lumină își extrag culorile toate accentele, o vom numi pe drept receptarea luminii."

Leon Battista Alberti, Despre pictură (De pictura), *1435*



legenda este dovada emulației dintre artiștii care tindeau toți către atingerea unui anumit ideal.

Linia și culoarea

Alături de limbajul esențializat și rațional inaugurat de Masaccio, Lippi creează un stil mai amplu, mai simplu, mai terestru și mai concret. Desenul său acordă liniei un rol dinamic, mai ales în arabescul corpurilor și al drapajelor.

La rândul lui, Castagno dă naștere unui univers de o intensitate severă și tensionată. Pictura sa relevă interesul pentru studiul fizionomiilor și ardoarea cu care subliniază anatomia și chipurile austere ale personajelor.

Dacă Lippi și Castagno sunt în căutarea tensiunii grafice, Veneziano este adeptul efectelor cromatice, compunându-și tablourile prin juxtapunerea foarte subtilă a culorilor, la fel ca și elevul său, Piero della Francesca.

Cina cea de taină și istoria Patimilor
Andrea del Castagno, cca 1447
Refectoriul Sant' Appolonia, Florenta

Un pionier al perspectivei. Considerat maestru în arta perspectivei, Andrea del Castagno pictează *Cina cea de taină* într-un spațiu iluzionist în formă de cutie, ritmând figurile lui Hristos și ale apostolilor așezați în jurul mesei. Singur Iuda pare izolat de grup. În acest spațiu foarte restrâns, tensiunea devine palpabilă.

Arta *trompe l'œil*-ului. La dreapta, lumina celor două ferestre are ca efect accentuarea puternică a modelajului „dur și crud", conform expresiei lui Vasari, al drapajelor, conferind personajelor o materialitate nouă, opusă ductilității lor gotice. Alte compoziții dispuse în aceeași sală dovedesc gustul lui Andrea pentru *trompe l'œil*, mai ales în cele reprezentând sibile și personaje celebre, ale căror corpuri par să irumpă în spațiul spectatorului.



Ospățul lui Irod și dansul Salomeei
Filippo Lippi, 1452-1465
frescă, lățime cca 880 cm
Capela Corului catedralei din Prato

Arta narațiunii. Corpul suplu și grațios al Salomeei se detașează în stânga, părând să plutească într-un spațiu foarte construit și deschis. Cu pași ușori, ea dansează pentru a-l seduce pe Irod și a obține capul Sfântului Ioan Botezătorul. O rază de lumină îi subliniază expresia feței, cu pleoapele feciorelnic plecate. În episodul următor, în dreapta, ea prezintă dinaintea mamei sale, Irodiada, tava de argint pe care se află capul. Aici privirile exprimă uimirea, dar în același timp indiferența Irodiadei, precum și satisfacția Salomeei.

Iluzia unei mișcări. Această compoziție aduce aminte de reprezentările Cinei, mai ales de aceea a lui Andrea del Castagno, pe care Filippo Lippi probabil că l-a cunoscut. Grație perfectei stăpâniri a perspectivei (dalele, mesele dispuse în forma literei U și arhitectura) și a situării punctelor de vedere la înălțimi diferite, Lippi reușește să creeze în această compoziție iluzia mișcării.

Paolo Uccello și Fra Angelico

Spațiile imaginarului

Acești doi artiști, cu stil și maniere foarte diferite, dovedesc o reală comuniune de idei și puncte de vedere: ambii activi în Florența în aceeași perioadă, fiecare original și atipic în felul său, Paolo Uccello (1397-1475) și Fra Angelico (1395-1455) vor pune bazele unei arte orientate spre transcendență.

Raționalul religios și imaginarul matematic

Când Fra Angelico realizează, între 1438 și 1445, la cererea lui Cosimo de Medici, decorarea chiliilor mânăstirii florentine San Marco, pe lângă care este atașat în calitate de călugăr dominican, el reînnoiește un întreg capitol al picturii bisericești. Fra Angelico renunță, de fapt, în frescele sale, la orice componentă strict decorativă; astfel mesajul spiritual este accentuat prin puritatea compoziției, rigoarea liniilor, în armonie cu însăși epurarea spațiului. Pe de altă parte, Uccello nu încetează să reevalueze mecanismele picturale ale perceperii spațiului; *Geneza*, *Scenele din viața lui Noe* de la Santa Maria Novella și cele trei panouri ilustrând *Bătălia de la San Romano* dau o soluție neconvențională problemelor de perspectivă. Renumele excepțional pe care l-a dobândit Fra Angelico, numit la moartea sa „al doilea Apelles", ca și dimensiunea creației lui Uccello



Monumentul ecvestru al lui Sir John Hawkwood
Paolo Uccello, 1436
frescă transpusă pe pânză, 820 x 515 cm
Muzeul Opera del Duomo, Florența

Stăpânirea regulilor perspectivei. Condotierul John Hawkwood, Giovanni Accuto pentru florentini, mercenar de origine engleză, devine în 1378 căpitan general apărător al Florenței, în fruntea Companiei albe. Fresca monumentului ecvestru al condotierului, considerată a fi prima capodoperă a lui Uccello, demonstrează o perfectă stăpânire a volumelor și perspectivei. Postamentul, văzut de jos în racursiu, anunță marile realizări ale maestrului în materie de perspectivă. Forma clară și bine decupată a figurilor călărețului și calului și mai ales echilibrul perfect al proporțiilor fac din această frescă un exemplu de compoziție ecvestră, deseori reluat mai târziu.

Expresia unei violențe paroxistice și dezumanizate. Cele trei mari panouri decorative reprezentând bătălia de la San Romano care, în 1432, a asigurat supremația Florenței asupra rivalei sale, Siena, au fost comandate de Cosimo de Medici. Unul dintre ele reprezintă contraatacul care a dus la victoria florentinilor. Scena tumultuoasă pare însă încremenită în echilibrul dintre liniile sale directoare: lăncii și halebarde care se îndreaptă orizontal spre fundal, smocuri de iarbă care marchează vertical primul plan. O asemenea geometrie conferă compoziției un aspect ireal, iar amestecul, prin complicate racursiuri, dintre luptători și căpestre, dă ansamblului aparența unui coșmar greu de exprimat.

Bătălia de la San Romano. Contraatacul lui Micheletto da Cotignola
Paolo Uccello, 1456
pictură pe lemn, 181 x 320 cm
Muzeul Luvru, Paris



leagă destinul celor doi artiști de Florența, aflată atunci în plin proces de maturizare politică și culturală, și care intră prin ei în prim-planul scenei artistice.

Depășind limitele rațiunii

Personalități aparte în arta acelor vremuri, Fra Angelico și Uccello caută să cuprindă în reprezentările lor o formă a spiritualității care să treacă dincolo de cadrul imaginii. Universuri amețitoare ale credinței și ale misterelor ei, răsturnări de legi matematice împinse la paroxism, toate dovedesc aceeași dorință de a releva ochiului ceea ce rațiunea nu poate decât întrezări. Neliniștit, zbuciumat, universul lui Uccello este alcătuit din construcții optice care reașază omul pe locul de simplu spectator în fața unei naturi labirintice și prea puternice. Astfel, în *Potopul* de la Santa Maria Novella, liniile de fugă par să aspire personajele lipsite de apărare către un orizont îndepărtat plin de frământări. Micimea omului este prezentă și la Fra Angelico, dar în perspectiva răscumpărării divine. Gândite ca sprijin în rugăciuni și meditație, frescele lui Fra Angelico au fost create în primul rând ca un adjuvant al exercițiului spiritual al călugărilor dominicani în încercarea lor de înălțare a sufletului lumii materiale către spiritualitatea divină. În acest sens, prin austeritatea rațională și puritatea compoziției, fiecare frescă este o chemare la meditația asupra misterelor credinței, la uitarea de sine prin contemplarea religioasă.



BUNAVESTIRE
FRA ANGELICO,
CCA 1430-1432
PICTURĂ PE LEMN,
MUZEUL PRADO, MADRID

O manieră apropiată încă de miniatură. Acest retablu îmbogățit cu mici scene în chenar păstrează amintirea primelor lucrări ca miniaturist ale călugărului dominican. Diverse episoade biblice, vizibile la marginea scenei centrale, explică Întruparea prin păcatul originar: aici pictura face oficiul de comentariu asupra textului religios. Mai târziu, Fra Angelico va renunța la o asemenea dispunere a scenelor pentru a îmbrățișa misterele divine în compoziții unitare, care nu sunt numai ilustrări ale episoadelor biblice, dar și adevărate cugetări asupra soluțiilor picturale care permit reprezentarea acestor mistere.

Paolo Uccello

1397	Se naște la Arezzo Paolo di Dono, zis Uccello.
1407	Asistent al lui Ghiberti pentru prima poartă a baptisteriului din Florența.
1425	Muncește la Veneția (mozaicurile de la San Marco).
1431	Revine la Florența. Pictează luneta *Creației* la Santa Maria Novella.
1443	*Sfera Orelor* care decorează orologiul catedralei din Florența.
cca 1450	*Scene din viața lui Noe* pentru Santa Maria Novella.
cca 1456	Panouri reprezentând *Bătălia de la San Romano. Vânătoarea de noapte.*
1475	Moare la Florența.

Fra Angelico

cca 1395	Se naște la Vicchio di Mugello (?) Guidolino di Pietro, zis Fra Angelico
1423	Prima mențiune în calitate de călugăr dominican.
cca 1430	Numeroase miniaturi la mănăstirea din Fiesole.
1440-1441	Fra Angelico intră în Mănăstirea San Marco, unde realizează frescele.
cca 1440	*Încoronarea Fecioarei* (Luvru, Paris) și *Retablul Sfântului Marcu* (muzeul din San Marco).
1446-1447	Chemat la Roma de papă, pictează frescele capelei lui Nicolae al V-lea la Vatican *(Istoriile Sfinților Ștefan și Laurențiu).*
1450	Stareț la San Domenico, Fiesole.
1455	Moare la Roma.



HRISTOS BATJOCORIT, FECIOARA ȘI SFÂNTUL DOMINIC
FRA ANGELICO
FRESCĂ, 188 X 164 CM
SAN MARCO, FLORENȚA

Umanul și divinul unificate într-o reprezentare. Această frescă, aflată într-o chilie a Mânăstirii San Marco, îi reprezintă pe Hristos, instrumentele Patimilor, pe Fecioara și pe Sfântul Dominic așezați la picioarele Sale. Simplitatea simbolică a scenei ascunde un joc foarte elaborat al construcției spațiale. Fundalul în *trompe l'œil* este alcătuit dintr-o draperie purtând simbolurile Patimilor. Treptele desăvârșesc iluzia optică, permițând primului plan al frescei să se unească cu podeaua chiliei lui Hristos. Așezat în spațiul simbolic al Patimilor Sale, dar ieșind în evidență prin *trompe l'œil,* Hristos reprezentat în slavă tronează peste cele două lumi, simbolică și reală, în luminozitatea evanescentă a veșmântului Său.

Donatello

Înnoitorul sculpturii

Înmulțirea comenzilor creează în secolul al XV-lea un climat de emulație artistică și competitivitate care favorizează creația și inovația. În domeniul sculpturii se impune Donatello. După cum sintetizează și epitaful său: „Tot ceea ce au făcut odinioară pentru sculptură cei cu mâini pricepute, Donato a făcut în zilele noastre de unul singur".

Cultul pentru Antichitate

Formați în cultura umanistă, sculptorii florentini au dobândit încetul cu încetul convingerea că perfecțiunea plastică nu poate fi atinsă decât imitându-i pe antici. Această concepție nouă revoluționează sculptura. O dată cu redescoperirea bronzului, material de excepție după părerea lui Plinius, această înnoire este în primul rând tehnică (Ghiberti, *Sfântul Matei*), dar și iconografică. Omul devine centrul preocupărilor artistice: busturile (Antonio Rosselino, *Giovanni Chellini*), medaliile, statuile ecvestre, monumentele funerare (Luca della Robia, Mormântul episcopului Benozzo Federighi) arată preocupările sculptorilor pentru glorificarea virtuților omenești.

Interesul artiștilor este cu precădere plastic. Mai puțin stilizată, dar mai științifică, maniera lor tinde să reproducă realitatea. Astfel, studiul anatomiei (subliniat de *contrapposto*, efectul șoldurilor în două planuri, prin sprijinirea greutății corpului pe un singur picior), studiul mișcării și perspectiva devin adevărata miză pentru pictori și sculptori.

Donatello, de la cumpătare la expresivitate

Donatello își face debutul în atelierul lui Ghiberti în perioada terminării porților baptisteriului din Florența. Totuși, începând cu 1410, maniera sa novatoare și independentă se impune atât în fața maestrului său, cât și a contemporanilor.

Prieten al pictorilor și al lui Brunelleschi, el împarte cu ei aceeași preocupare pentru reprezentarea realistă a spațiului și a corpului uman. Stăpânirea perspectivei transpare mai ales în reliefuri (*Sfântul Gheorghe și balaurul*, *Ospățul lui Irod*). Îndrăgostit de cultura antică, Donatello face mai multe călătorii la Roma, însoțit fără doar și poate de Brunelleschi. Confruntarea cu operele romane este determinantă pentru artist, care se înscrie pe linia tradiției cu *David*, primul nud turnat în bronz din Antichitate până la vremea respectivă, și cu statuia ecvestră a lui *Gattamelata din Padova*.

Dar geniul operelor lui Donatello rezidă în caracterul lor profund personal și expresiv. Primele sculpturi (profeții din campanilă) dovedesc exaltarea inspirației sale. Folosind pentru prima dată resursele manierei *non finito*, el conferă ultimelor sale sculpturi un



SFÂNTUL GHEORGHE
DONATELLO, CCA 1417
MARMURĂ, 39 X 120 CM

Corporații și mecenat.
În 1339, corporațiile care girau realizarea bisericii-hală Orsanmichele au încredințat membrilor lor decorarea a douăsprezece nișe de jur împrejurul clădirii. Dacă, în secolul al XIV-lea, corporațiile au răspuns cu destul de puțin entuziasm acestei cereri costisitoare, în secolul al XV-lea, sunt chemați cei mai înnoitori dintre artiști: Ghiberti, Nanni di Banco, fără îndoială Filippo Brunelleschi și Donatello. Acesta din urmă realizează trei statui *(Sfântul Marcu, Sfântul Ludovic din Toulouse* și *Sfântul Gheorghe)*.

Un sfânt cu chip de om.
Sculptorul conferă sfântului protector al corporației armurierilor o dimensiune eroică. Mai puțin clasic decât unele statui de la Orsanmichele, sfântul se distinge prin caracterul profund realist și uman al privirii. „Pe chip se citesc frumusețea tinereții, ardoarea curajului, o energie tumultuoasă și o minunată senzație de mișcare pulsează în interiorul pietrei" (Vasari).

Câteva date

1386 — Se naște la Florența Donato di Betto Bardi, zis Donatello.

1407 — Lucrează la catedrala din Florența, împreună cu Nanni di Banco. Participă la concursul pentru poarta a doua a baptisteriului. Prima călătorie la Roma împreună cu Brunelleschi (1406-1415).

1417 — Comanda pentru decorul de la Orsanmichele.

1423-1427 — Colaborare cu Michelozzo la monumentul lui Ioan al XIII-lea din baptisteriul din Florența. *Habacuc* și *Ospățul lui Irod* pentru catedrala din Siena.

1432 — A doua călătorie la Roma. Tabernacolul Tainelor Sfinte în San Pietro. *David*, tribuna cantorilor la Domul din Florența.

1443 — Ședere la Padova (*Gattamelata*, crucifixul pentru Bazilica Sfântul Anton și altarul sfântului).

1454 — Reîntoarcere la Florența, opere din ce în ce mai ascetice și expresive, *Iudita și Olofern*.

1466 — Moare la Florența.

caracter tragic și cu adevărat expresionist (*Magdalena, Sfântul Ioan Botezătorul*).

Aspectul foarte novator al operelor lui Donatello explică slaba influență pe care a avut-o asupra sculptorilor din vremea lui. În schimb, opera sa a avut parte de o posteritate imediată în domeniul picturii (Mantegna, Andrea del Castagno). Este adevărat, după cum spune și Leon Battista Alberti, că pictura și sculptura deopotrivă sunt în secolul al XV-lea „arte surori, hrănite de un singur și unic geniu".



DAVID
DONATELLO, CCA 1432
BRONZ, 159 CM
MUZEUL BARGELLO, FLORENȚA

Reapariția nudului sculptat. Acest *David*, destinat grădinii Palatului Medici, este considerat primul nud sculptat din Antichitatea clasică până în vremea respectivă. Modeleul delicat al formelor și seninătatea elegiacă a personajului sunt mai aproape de stilul maestrului său, Ghiberti, decât de forța expresivă a operelor sale ulterioare.

DAVID
VERROCCHIO, 1475
BRONZ, 126 CM
MUZEUL BARGELLO, FLORENȚA

Pe urmele lui Donatello. La aproape patruzeci de ani după Donatello, Verrocchio oferă familiei Medici o nouă versiune a lui *David*. Mai puțin senzual și mai umanizat decât la Donatello, bronzul reprezintă un tânăr atlet, de această dată îmbrăcat, cu mușchii încă încordați de efort. Redarea delicată, aproape cizelată și minuțiozitatea artistului dovedesc extraordinara sa abilitate în arta bronzului.



GATTAMELATA
DONATELLO, 1444
BRONZ PE SOCLU DE MARMURĂ, 340 CM
PIAZZA DEL SANTO, PADOVA

Un nou Marc Aureliu. În 1443, Donatello pleacă la Padova pentru a realiza statuia ecvestră a lui Erasmo di Narni, zis Gattamelata. Problema pusă de bronz este mai ales tehnică, deoarece Donatello decisese să toarne statuia dintr-o bucată. Este și o provocare artistică, deoarece sculptorul reușește să combine referirea la Antichitate (statuia ecvestră a lui Marc Aureliu) cu modernitatea: cel mai mare *condottiere* al Italiei călărește în stilul secolului al XV-lea și poartă un costum contemporan. Pe de altă parte, Donatello izbutește să evoce măreția și forța personajului concepând un portret dinamic, capul calului și cel al călărețului fiind dispuse în planuri diferite.



HRISTOS ÎN PURGATORIU
DONATELLO, CCA 1458
DETALIU DIN PARTEA STÂNGĂ A BASORELIEFULUI
BRONZ, ÎNĂLȚIMEA FRIZEI 137 CM
SAN LORENZO, FLORENȚA

O sculptură plină de expresivitate. Operele lui Donatello din ultimii ani dovedesc evoluția stilului său. Imaginația febrilă a sculptorului nu a avut acoliți în perioadele următoare. Abordarea reliefului, aproape pictural, ritmul dinamic al compoziției, caracterul zbuciumat și intens dramatic anunță operele ulterioare ale lui Rembrandt sau Tintoretto.

Artiști și mecena

Reprezentarea puterii

Mecenatul artistic, în vigoare încă din Antichitate, cunoaște prin intermediul marilor familii italiene din vremea Renașterii – Medici la Florența, Gonzaga la Mantova, Montefeltro la Ferrara – o dezvoltare deosebită. Mecenatul evoluează în modalități diferite și în nordul Europei.

Pe parcursul întregului Ev Mediu, prinți, bogate familii de bancheri și alte persoane de vază comandă numeroase opere artistice, dintre care majoritatea erau destinate edificiilor religioase. În Renaștere, comenzile nu scad. Totodată, prin creșterea importanței puterilor locale se dezvoltă un nou tip de mecenat, menit să constituie colecții proprii și să contribuie la efortul colectiv de înfrumusețare a orașelor. Asupra comanditarilor se răsfrânge aura conferită de valoarea superioară a artei pe care o protejează, după modelul suveranilor Antichității, și a artiștilor lor oficiali – de exemplu Alexandru cel Mare și Apelles, sau Demetrios și Protogenos.

Artă și putere în Italia

Dacă familiile înstărite din Renaștere se folosesc de mecenat pentru a-și pune în valoare propria putere, artiștii profită la rândul lor de efectele sociale și economice ale acestei situații. Ei găsesc în vastele biblioteci, în bogatele colecții de antichități, în școlile sau academiile protectorilor lor centre de cultură și emulație. Treptat, de-a lungul secolului al XV-lea, artiștii se îndepărtează de condiția lor inițială, aceea de meșteșugar, integrându-se în lumea noilor prinți. Lorenzo Magnificul furnizează în acest domeniu un model devenit legendar: el însuși poet, înconjurat de poeți, savanți și artiști ai tuturor disciplinelor, printre care și tânărul Michelangelo.

Șef al turnirurilor, al sărbătorilor și al paradelor în cinstea căsătoriei dintre Beatrice d'Este și Lodovico Sforza, Leonardo da Vinci întruchipează modelul artistului universal, prieten al celor puternici. Arta plastică se alătură celorlalte arte liberale, cum ar fi filozofia, retorica sau geometria. În importanta istorie a artei semnată de Giorgio Vasari (*Le vite de'piu eccelenti pittori, scultori e architettori italiani* [...], 1550), repetatul clișeu biografic al tânărului cioban (Giotto, Beccafumi), al cărui talent este descoperit de un pictor și care sfârșeste prin a-și depăși maestrul și a fi angajat de un nobil local, subliniază rolul fundamental al mecenatului în formația unui număr semnificativ de artiști italieni.

La sfârșitul secolului al XV-lea, Roma devine centrul cel mai important al comenzii italiene. Astfel, în timpul lui Sixt al VI-lea, artiștii vin în număr mare la Curtea pontificală, care reprezintă un model de mecenat în



Portretul lui Federico da Montefeltro
Piero della Francesca, cca 1465-1470
Partea dreaptă a dipticului ducilor de Urbino
Pictură pe lemn, 47 x 33 cm
Uffizi, Florența

O Curte rafinată. În jurul anului 1460, Piero della Francesca pleacă la Urbino pentru a lucra pentru ducele și condotierul Federico II da Montefeltro, a cărui Curte a devenit un centru al rafinamentului și al vieții artistice. Această strălucire continuă și sub domnia fiului său Guidobaldo, fiind un model pentru Baldassare Castiglione în tratatul său, *Curteanul*.

Un portret apologetic. Portretul face parte dintr-un diptic, pe partea stângă aflându-se Battista Sforza, soția ducelui. Decupându-se pe fundalul colinelor din Montefeltro, în stilul efigiilor împăraților sau regilor de pe medaliile antice, figura lui Federico da Montefeltro îmbină detaliile realiste (nasul spart în luptă, verucă, riduri) cu stilizarea care transformă acest portret în efigie. Poza statică și naturalismul reprezentării sunt împrumutate din pictura flamandă.

întreaga Europă. Papa îmbogățește biblioteca Vaticanului și construiește Capela Sixtină la decorarea căreia contribuie artiști florentini precum Botticelli și Domenico Ghirlandaio, dar și pictori veniți din Umbria, ca Perrugino și Signorelli.

Exemplul Europei de Nord

Avântul burgheziei autohtone și dezvoltarea protestantismului antrenează în Țările de Jos și în anumite regiuni din Germania o scădere notabilă a comenzilor religioase. Această situație îi împinge pe artiști să caute protecția nobililor locali. Incluse în perimetrul spațiului burghez, operele nu mai sunt obligatoriu simboluri ale puterii politice sau ale unei situații sociale: ele devin decor, încântare pentru ochi, și se deschid către genuri ca natura moartă sau peisajul. Artiștii câștigă astfel un spor de libertate favorabilă noilor căutări în domeniul formelor.



Henric al VIII-lea
Hans Holbein cel Tânăr, 1540
Ulei pe pânză
Galeria Națională de Artă Veche, Roma

Un monarh erudit. Teolog avizat și mare apărător al papalității, regele Angliei, Henric al VIII-lea, este deschis tuturor manifestărilor artei. El însuși compozitor, adună la palat un mare număr de muzicieni și îl aduce la Curte, ca portretist oficial, pe Hans Holbein cel Tânăr, aflat atunci la apogeul carierei sale.

Puterea întruchipată. Maestru al portretului, umanistul Holbein caută dincolo de aparențe semnificația profundă a chipului. În acest portret brutal, făcut fără concesii, el alege prezentarea frontală, simplificarea trăsăturilor și o masivitate a staturii care pare să iasă din cadrul tabloului. Aceste elemente pun în valoare fizicul regelui, un adevărat atlet, dar subliniază în același timp și autoritatea apăsătoare de care a dat dovadă spre sfârșitul domniei.

Cortegiul magilor la Betleem, cu Lorenzo Magnificul în chip de rege-mag
Benozzo Gozzoli, 1459-1462
Frescă (detaliu)
Palatul Medici-Riccardi, Florența

O familie de ocrotitori ai artelor. Fresca are ca subiect conciliul ținut la Florența, în 1439, sub egida lui Cosimo cel Bătrân, în încercarea de a unifica Biserica Răsăritului cu cea a Apusului. Printre personalitățile de rang înalt reprezentate, între care și împăratul Răsăritului, apare în prim-plan Lorenzo Magnificul, demn urmaș al lui Cosimo, întruchipând modelul prințului Renașterii, măreț, generos, poet și protector al artiștilor, savanților și umaniștilor. Ca un detaliu semnificativ pentru locul ocupat de artiști la Curtea celor mari, Gozzoli și-a pictat autoportretul în partea stângă a cortegiului: semnătura îi mărginește tichia, iar privirea îl fixează pe spectator.

Punerea în scenă a puterii. Asistent al lui Lorenzo Ghiberti și Fra Angelico, Gozzoli înscrie personajele într-un spațiu care unește primele cuceriri ale construcției în perspectivă cu tradiția tapiseriilor gotice. Figurile nu sunt plasate în afara episodului biblic reprezentat, ci în interiorul narațiunii, ca o metaforă a aspirațiilor de putere ale familiei Medici.



Tehnicile picturii

Meseria și descoperirile sale



ÎNVIEREA FIULUI LUI TEOFIL ȘI SFÂNTUL PETRU LA AMVON
MASACCIO, CCA 1425-1427
FRESCĂ, 232 X 597 CM
CAPELA BRANCACCI, FLORENȚA

Capodopera lui Masaccio. La începutul secolului al XV-lea, clădirile civile și religioase sunt decorate cu fresce. Tehnica permite unor artiști ca Masaccio să adapteze la marile suprafețe noul limbaj pictural. Masaccio utilizează aici proprietățile acestei tehnici pentru a picta portrete de o uimitoare precizie: Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Masolino și Masaccio (în dreapta compoziției).

ÎNVIEREA
ANDREA DEL CASTAGNO
1445-1450
SINOPIE
SANT APOLLONIA, FLORENȚA

Pregătirea unei fresce. Artiștii Renașterii au recurs la cuarț roșu (un pigment feruginos natural) pentru schițele pregătitoare ale frescelor și picturilor pe lemn. Metodele actuale de restaurare au scos la iveală aceste desene. Din 1445 până în 1450, Andrea del Castagno se dedică scenelor vieții lui Hristos pentru Biserica Sant Apollonia. Artistul folosește cuarțul roșu pentru a schița sumar scenele (soldații din prim-plan), dar și pentru a nota primele detalii (aripile îngerului).



Selectați dintre meșteșugari, pictorii Renașterii erau în același timp și tehnicieni. Preparându-și singuri culorile, se străduiau să găsească materiale neobișnuite (pigmenți, lianți, suporturi sau verniuri). Van Eyck în Flandra, Mantegna și Leonardo da Vinci în Italia au făcut numeroase experimente chimice pentru a-și îmbunătăți tehnica.

Fresca

Fresca este în secolul al XV-lea cea mai răspândită tehnică picturală. Compusă din pigmenți amestecați cu apă aplicați pe tencuială proaspătă, ea se acoperă sub acțiunea oxigenului cu un strat transparent și protector de oxizi. Această tehnică, caracteristică începuturilor picturii, permitea acoperirea unor suprafețe foarte mari cu compoziții colorate. Folosirea sa implică totuși și anumite dificultăți. Fresca impune o mare rapiditate de execuție și exclude revenirea asupra compoziției. De asemenea, nu permite cunoașterea culorii definitive a pigmenților folosiți, a căror nuanță se schimbă după uscare. Cennino Cennini, discipol al lui Giotto, în tratatul său despre tehnicile atelierelor de pictură din secolele al XIV-lea și al XV-lea, *Libro dell'Arte*, consacră numeroase pagini frescei: „Dacă poți, nu întârzia, pentru că a picta pe tencuiala proaspătă, adică cea a zilei, este modul cel mai indicat de a fixa culoarea, cea mai bună și mai agreabilă metodă de a lucra".

Pictura în ulei

Una dintre cele mai importante inovații artistice ale Renașterii a fost descoperirea unei noi tehnici picturale: pictura în ulei. Unii artiști din Flandra

„Cred că pictura în ulei este mijlocul perfect și cea mai bună metodă pentru simplul fapt că ea permite imitarea fidelă a realității, deoarece diferite feluri de culori redau mai bine diversitatea nuanțelor: se pot astfel reprezenta prin pictura în ulei lucruri foarte diferite, și se poate reveni de mai multe ori pentru a obține perfecțiunea și a uni nuanțele între ele."

Paolo Pino, Dialogurile picturii, 1548



PANOUL DIN STÂNGA AL POLIPTICULUI CAMERINO
CARLO CRIVELLI, 1482
PICTURĂ PE LEMN, 170 X 170 CM
PINACOTECA BRERA, MILANO

Aurul, culoare celestă. Maestru într-un important atelier, Carlo Crivelli pictează un mare număr de polipticuri pentru bisericile din Marche (polipticul San Silvestro de Massa Fermana, polipticul catedralei din Ascoli). Destul de atașat încă de estetica decorativă a goticului internațional, el folosește aurul drept culoare pentru fond. Redarea subtilă a volumului figurilor și perspectiva spațială îl așază totuși pe artist printre maeștrii Renașterii.

folosesc uleiul de in sau de nucă în locul oului utilizat în tempera ca liant. Însușirile acestei tehnici sunt revoluționare. Puse în valoare de Robert Campin și de Jan Van Eyck, acreditați ca inventatori, ele permit redarea precisă a formei, strălucirea și transparența incomparabilă a culorilor. Pictura pe pânză, și nu pe lemn, cunoaște sub influența pictorilor venețieni (Bellini, Antonello da Messina) un succes răsunător în lumea occidentală.

Anluminura

Cartea pictată nu poate fi ignorată în cadrul producției de pictură din secolul al XV-lea. Anluminura rămâne un mijloc preferat de exprimare a artiștilor. Jean Fouquet, Jan Van Eyck, Fra Angelico nu sunt numai pictori, ci și anluminiști. Ca suport de mici dimensiuni, cartea le-a permis descoperirea noțiunilor de bază ale picturii moderne (perspectiva aeriană, mișcarea, naturalismul). Pe de altă parte însă, dezvoltarea gravurii în secolul al XV-lea a dus treptat la declinul și apoi la dispariția acestei tehnici.



Bărbatul cu garoafă
Atribuit lui Jan Van Eyck, 1435
Ulei pe pânză, 83 x 161 cm
Staatliche Museen, Berlin

La fel ca și în *Omul cu turban roșu*, Jan Van Eyck reușește și aici cu îndrăzneală acoperământul de cap. Măiestria sa în materie de pictură în ulei, pusă în slujba simțului observației și analizei, deservește capacitatea de a observa și îi permite totodată să investigheze psihologia modelului, căruia îi accentuează expresivitatea privirii. Ea contribuie de asemenea la crearea unei delicate luminozități a formelor și la modelarea cu precizie a trăsăturilor.

Cassone cu stindarde Palli
Giovanni di Francesco Toscani
Începutul secolului al XV-lea
Muzeul Bargello, Florența

***Cassoni* sau lăzile de zestre.** În secolul al XV-lea, pictura se aplică în mod special pe lemn (polipticuri, retabluri, portrete, lăzi de zestre). Lăzile de zestre sunt foarte căutate. Provenind de la Biserica Santa Maria Nuova, *lada pentru Palli* poartă pictura care înfățișează cortegiul format de ziua Sfântului Ion în Piazza Signoria din Florența. Marele stindard decorat cu steme, *palio*, purtat de cavaleri și costumele sunt redate cu minuțiozitate și ne dau o imagine despre viața religioasă a Florenței.



Hubert și Jan Van Eyck

Renașterea flamandă

Frații Jan (1390?-1441) și Hubert (?-1426) Van Eyck rămân pentru istoria artei „inventatorii" picturii în ulei. Dar ei sunt totodată și promotorii unei iconografii care înnoiește canoanele reprezentării medievale.

Există foarte puține date despre frații Van Eyck, și acestea greu de verificat. Hubert, probabil fratele mai mare, ar fi autorul retablului *Mielul mistic*; acest lucru este cam tot ce se cunoaște despre el. Despre Jan se știe că obișnuia să călătorească în străinătate (pentru a onora comenzile ducelui Filip cel Bun, a fost la Lille, Lisabona, Bruxelles, înainte de a se stabili la Bruges). Recunoașterea lui de către artiștii meridionali, în special italieni, a favorizat extinderea exemplului artistic flamand în Europa.

Imaginea, loc de închinăciune

Arta lui Van Eyck se înscrie într-un secol XV zguduit de controverse religioase alimentate de operele filozofice ale lui Erasm sau Colet și de publicarea textelor vechi, datorată în special editorului Aldo Manuce. La vremea aceea ia naștere un curent care are ca scop recucerirea credincioșilor prin răspândirea unei imagini mai credibile a credinței. Expresivitatea imaginii trebuie să permită apropierea credincioșilor de biserică. Arta lui Van Eyck răspunde exact acestor exigențe religioase și liturgice: căutarea detaliului semnificativ, multiplicarea simbolurilor ușor descifrabile, gustul pentru formatul de mari dimensiuni, toate invită credincioșii la comuniune cu opera, la scrutarea ei atentă înainte de a o transforma într-un suport pentru rugăciune, practică devenită cotidiană de atunci.

De la concret la sensibil

Picturile fraților Van Eyck aduc de asemenea o veritabilă revoluție a formei. Ei perfecționează tehnica picturii în ulei, excelând în folosirea lacurilor. Suprapunând straturi fine de pigment amestecat cu o substanță transparentă, obțin o calitate a luminii și culorii de o imensă subtilitate. Format la școala anluminiștilor, Jan decorează, la începutul carierei sale, pagini ale cărții *Orele din Milano-Torino*, compoziții din care transpare gustul pentru abordarea anecdotică și pentru aranjamente cromatice complexe. Grija pentru tratarea materiei, importanța acordată detaliilor, efectul de spațiu accentuat de perspectiva aeriană și finețea compozițiilor îndepărtează această pictură de convențiile artistice care constituiau până atunci scheletul artei goticului internațional (fundal poleit cu aur, compoziții decorative, reprezentări conform canonului și spațiu eterogen).



Fecioara în biserică
Jan Van Eyck, 1425
(panou central)
pictură pe lemn, 31 x 14 cm
Staatliche Museen, Berlin

O lucrare de debut. Acest tablou datează fără îndoială din perioada de început a lui Van Eyck la Curtea lui Filip cel Bun, căruia îi va rămâne fidel până la moarte. Dimensiunile mici ale lucrării și rafinamentul cromatic al camaieurilor evocă regulile anluminurii, tehnică în care s-a format artistul. Arhitectura structurează riguros spațiul în care figurile capătă dimensiuni de proporții monumentale, cu valoare simbolică. Tronul cu baldachin și covorul împodobit, cadrele sculptate relevă de asemenea tradiția decorativă medievală. În schimb, integrarea personajelor în spațiu cu ajutorul luminii, modeleul sugestiv al figurilor, mișcările schițate anunță „modernismul" lui Van Eyck.

Portretul soților Arnolfini
Jan Van Eyck, 1434
Ulei pe lemn, 82 x 60 cm
National Gallery, Londra



Un dublu portret, profan și simbolic. Giovanni Arnolfini conduce la Bruges sucursala băncii florentine a familiei Medici. Este deci un personaj important, căruia Van Eyck îi descrie cu lux de amănunte interiorul și veșmintele. El combină universul foarte concret al marii burghezii cu fervoarea simbolică a căsătoriei religioase: pântecele proeminent al soției, patul, câinele ca simbol al fidelității, până și figura Martei, protectoarea gospodinelor, sculptată în lemnul patului, reprezintă simbolurile datoriilor pe care le are stăpâna casei etc.

Ochiul pictorului. În afara acestor elemente alegorice și simbolice, tabloul conține încă două care pun în lumină personalitatea socială a pictorului: semnătura „Jan Van Eyck fuit hic" marchează rolul de martor asumat de Van Eyck la ceremonia căsătoriei. De altfel, în oglinda convexă dintre cei doi soți se distinge cu destulă claritate autoportretul pictorului. Astfel, artistul este de două ori implicat într-un ritual social de înalt nivel.



Stăpânirea tuturor genurilor

În afara tablourilor cu tematică religioasă, frații Van Eyck dau întreaga măsură a inventivității lor în operele profane, portrete mai ales, dintre care *Soții Arnolfini* sau *Omul cu turban roșu* sunt cele mai cunoscute. În acest ultim exemplu, contrastul dintre chipul luminat și penumbra care-l înconjoară conferă compoziției un dramatism care nu va fi egalat decât de soluția clar-obscurului al cărei autor este Caravaggio. Tablourile lor unesc diverse motive (natura moartă sau peisajul) cu primele imagini urbane imaginare, ca în *Madona Cancelarului Rolin*, dovedind abilitatea stăpânirii diferitelor genuri, care își vor cuceri autonomia în viitor.

Un spațiu iluzoriu și simbolic. Acest poliptic, cu o structură foarte complexă și având ca temă izbăvirea și triumful Bisericii, ilustrează filonul inovator al fraților Van Eyck în materie de iconografie. Complexitatea compoziției i-a determinat pe pictori să adopte stiluri eterogene. Registrul superior îi înfățișează, dinspre exterior spre interior, pe Adam și Eva pictați într-o manieră realistă nouă, pe îngerii muzicieni, pe Fecioară și pe Ioan Botezătorul. Axa orizontală îl are în centru pe Iisus în slavă. Axa verticală, aceeași figură poate fi interpretată ca Dumnezeu Tatăl deasupra Sfântului Duh (reprezentat de porumbelul în slavă) și a Mielului lui Hristos, de pe panoul central. În jurul acestei axe converg din cele patru colțuri patriarhii, episcopii, martirii și sfinții, sau Biserica în marș spre sacrificiul liturgic. În sfârșit, așezați în semicercuri în jurul altarului, sunt îngenuncheați apostolii și îngerii. Subtilitatea ordonării vizuale și folosirea perspectivei atmosferice permit pictorilor redarea mesajului religios fără a pierde calitatea detaliului. Prin bogăția simbolică și vizuală, acest panou va avea rolul unei matrițe iconografice pentru întreaga Europă.

RETABLUL MIELULUI MISTIC
HUBERT ȘI JAN VAN EYCK,
TERMINAT ÎN 1432
PICTURĂ PE LEMN, 335 X 230 CM
CATEDRALA S. BAVON, GAND



Stilul Flandrei

Apariția unei picturi burgheze



TRIPTICUL PORTINARI
HUGO VAN DER GOES
CCA 1475-1476
ULEI PE LEMN, 253 X 586 CM
UFFIZI, FLORENȚA

Un tablou de ceremonie. Ansamblul reia dispunerea tradițională a retablului sub formă de poliptic. Scena principală este încadrată de panouri laterale care oferă un spațiu important pentru donatorii însoțiți de sfinții protectori. Peisajul joacă un rol excepțional ca element de unitate între cele trei părți, dar și prin pitorescul evident pe care îl aduce în compoziție. Tehnica uleiului conferă culorii strălucirea și somptuozitatea unei grandori de care Portinari pretinde a se înconjura asemeni unui prinț. Comandat de bogatul bancher florentin Tommaso Portinari, acest triptic impunător a trecut prin multe primejdii în timpul transportului de la Bruges la Florența.



Un spațiu simbolic. Spațiul compartimentat al tabloului juxtapune detaliile și scenele fără o eșalonare corectă a planurilor. Mărimea figurilor nu variază în raport cu depărtarea la care se află, dar este proporțională cu valoarea lor simbolică. Astfel, spațiul tripticului nu este numai cadrul geometric al acțiunii, dar constituie și o veritabilă structură simbolică pentru a construi și a pune în scenă sensul tabloului.

În vreme ce pictura italiană, marcată de umanism, reprezintă consecința unor demersuri teoretice și intelectuale, „primitivii" flamanzi inventează o reprezentare a lumii deopotrivă mimetică și încărcată de simboluri.

Flandra secolului al XV-lea este una dintre regiunile cele mai urbanizate și prospere ale Europei. Biserica și negustorimea burgheză se îmbogățesc, constituind pentru artiștii vremii o clientelă din ce în ce mai importantă.

O abundență de comenzi duce la mărirea numărului de ateliere și al ucenicilor. În același timp, breslele și corporațiile, legate de puterile locale, îi scutesc pe cei mai importanți patroni de ateliere (Rogier Van der Weyden, Dirk Bouts) de statutul lor de meșteșugari: printr-un sistem de franciză, ei sunt asimilați notabilităților, având permisiunea de a profesa în toate orașele. La fel evoluează și artele: relațiile pe care Flandra le întreține cu alte regiuni ale Europei îi determină pe artiști să se formeze în afara granițelor. Italia (pentru Just de Gand) sau Burgundia (pentru Jan și Hubert Van Eyck) sunt destinațiile preferate de artiștii care găsesc aici noi surse de inspirație, făcând la rândul lor cunoscută propria știință.

Dezvoltarea picturii în ulei

Pictorii flamanzi sunt considerați inventatorii picturii în ulei. Această tehnică, ce constă în folosirea pigmenților sub formă de praf, amestecați cu o substanță translucidă și sicativă, oferă o utilizare facilă și noi posibilități cromatice. Ea permite, pe lemn sau pe pânză, crearea efectului de transparență și de

vernisare, jocul nuanțelor, al luminii, reflexe și degradeuri.
Descoperirea aduce o multitudine de avantaje în raport cu *tempera*. Ea sporește iluzia adâncimii în tratarea peisajelor sau a decorului. Astfel, perspectiva atmosferică, teoretizată mai târziu de Leonardo da Vinci, va deveni una dintre caracteristicile de bază ale picturii flamande timp de peste un secol.

O nouă estetică

În portretele lor, Petrus Christus sau Hans Memling adoptă un sistem de reprezentare conform clientelei alcătuite din persoane importante. Ei se dovedesc atenți la adâncimea psihologică și la detaliul iluzionist. De altfel, pentru interioarele burgheze se adaptează formatul de mici dimensiuni al operelor.
În biserici și capele, comanda religioasă păstrează forma retablului moștenit din tradiția medievală. Pictorii exploatează de asemenea dimensiunea teatrală: prin combinațiile batanților care se închid și se deschid, prin multiplicarea personajelor și a detaliilor semnificative, ei propun adevărate „tablouri vii" în locul scenelor teatrale, de inspirație religioasă, la modă în secolele al XIV-lea și al XV-lea.
Introducând o nouă reprezentare a credinței, mai apropiată de realitate și de viața oamenilor, pictorii flamanzi, frații Van Eyck cu precădere, stabilesc un raport mai familiar între privitorul tabloului și Dumnezeu.



FECIOARA CU PRUNCUL PE TRON CU SFINȚII IERONIM ȘI FRANCISC
PETRUS CHRISTUS, 1457
ULEI PE LEMN, 46,7 X 44,6 CM
STÄDLISCHES KUNSTINSTITUT, FRANKFURT PE MAIN

Religiosul și profanul. Perspectiva și evadarea înspre peisaj, minuțiozitatea detaliului evocă maniera fraților Van Eyck, dar Petrus Christus, ca și Memling, refuză elocința demonstrativă. Gama restrânsă de culori, modeleul mătăsos și vaporos al materiei, spațiul strâmt introduc în reprezentarea religioasă elemente de vocabular împrumutate din portretul profan. Comandat fără îndoială de o persoană însemnată, acest tablou de mici dimensiuni reunește în jurul tronului Fecioarei elemente ale vieții cotidiene.

COBORÂREA DE PE CRUCE
ROGIER VAN DER WEYDEN
CCA 1435
(PANOU CENTRAL)
ULEI PE LEMN, 220 X 262 CM
MUZEUL PRADO, MADRID



O religiozitate emoțională. Cu fondul de aur pe care se decupează figurile, cu contrastele sale cromatice, gustul pentru patetic, chiar morbid, acest tablou trimite la convențiile picturii medievale. Astfel, scena se desfășoară în spațiul limitat al unei încăperi fără nici o deschidere, ceea ce accentuează caracterul dramatic al coborârii de pe cruce, temă mai „expresionistă" decât cea canonică a răstignirii.



Botticelli

Pictura neoplatonică

În Florența dominată de familia Medici se formează un nucleu de artiști, Botticelli fiind unul dintre cei mai reprezentativi. Cariera sa, care evoluează în paralel cu domnia lui Lorenzo Magnificul (1469-1492), îmbrățișează dezvoltarea societății renascentiste, a idealului neoplatonic, umanist, și rigoarea religioasă, naționalistă a lui Savonarola.

Câteva date

1445 Se naște Sandro Filipepi, zis Botticelli.
1468 *Fecioara cu tufa de trandafiri* (Paris, Muzeul Luvru).
1470 *La fortezza*, una dintre cele șapte picturi ale virtuților realizate pentru Tribunalul Comerțului din Florența. Botticelli are propriul său atelier și este introdus în cercul Medici.
1473-1474 *Dipticul Iuditei.*
1475 Două *Adorații ale magilor* (Uffizi, Florența și National Gallery, Londra).
1478 *Primăvara.*
1481 Fresce din Capela Sixtină.
cca 1482 *Nașterea lui Venus.*
cca 1490 *Retablul Sfântului Marcu* (Uffizi, Florența).
1490-1497 Ilustrații pentru *Divina Comedia* a lui Dante.
1495 *Calomnia lui Apelles.*
1501 *Nașterea* (National Gallery, Londra).
1510 Moare la Florența.

Tablourile lui Botticelli, cu desenul lor precis, dar și unduitor câteodată, păstrează amprenta uceniciei petrecute într-un atelier de orfevrărie. Conform biografiei pe care i-a consacrat-o Giorgio Vasari în *Vieți*, în timpul uceniciei și-a descoperit Botticelli vocația de pictor.

Semnul ca sens

În efervescența artistică din Florența familiei Medici, Botticelli devine ucenicul pictorului Fra Filippo Lippi, apoi al lui Verrocchio, înainte de a-și deschide, în 1470, propriul atelier. Se pare că în acel moment el se

Primăvara
Botticelli, 1478
Pictură pe lemn, 203 x 314 cm
Uffizi, Florența

Variațiunile decriptate ale sentimentului de dragoste. În această alegorie este reprezentată o întreagă rețea de idei. Primăvara, anotimpul dragostei renăscute, este redată sub trăsăturile lui Venus, acompaniată de trei muze, de Mercur, mesagerul zeilor, și, în dreapta, de Zefir, Cloris și Flora; Cupidon, cu ochii acoperiți, este situat deasupra tuturor. Fiecare personaj reprezintă emblema unei trăsături a sentimentului de dragoste: descătușarea pasiunilor, senzualitate, generozitate, plenitudine, puritate. Prietenia, dragostea profană, dragostea sfântă sunt la rândul lor simbolizate prin felul în care sunt înlănțuite degetele muzelor. O asemenea bogăție a semnificațiilor este pusă în valoare de armonia compoziției: alegoriile se citesc în plan orizontal, dar capătă substanță în spațiul luminișului care se extinde în adâncime.



integrează în cercul umaniștilor reuniți în jurul lui Lorenzo Magnificul: Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola fac parte din Academia platonică, fondată de Cosimo de Medici și al cărei ideal este acela de a resuscita doctrina neoplatonismului. În artă, ca și în filozofie, lumea reală este considerată a fi reflexul lumii ideilor, o rețea de semne și simboluri care trebuie interpretate înainte de a pătrunde în sferele mai înalte ale universului inteligibil. Opera lui Botticelli, în care fiecare lucru are un sens, este impregnată de această filozofie.

Dând formă ideilor

O dată cu primele sale opere florentine, ca *Dipticul Iuditei* (1473-1474) și *Primăvara* (1478), Botticelli capătă faima care-i aduce o invitație la Roma pentru a picta o parte din Capela Sixtină: *Moise și fetele din Ierihon, Pedepsirea Persefonei* și *Ispitirea lui Hristos*. La reîntoarcerea la Florența, este copleșit de comenzi. Este epoca marilor compoziții mitologice. *Nașterea lui Venus* (1482), gândită ca o pereche a *Primăverii*, este o alegorie care preamărește idealurile absolute și ale vieții spirituale: Frumosul, reprezentat de perfecțiunea corpului feminin, asociat Binelui, întruchipat de o natură armonioasă. Ultimele opere ale lui Botticelli sunt marcate de convertirea sa la ideile lui Savonarola. Arta pictorului devine mai întunecată, potrivită cu climatul cultural al orașului părăsit de Medici în 1494 și care întoarce spatele idealurilor umaniste. Dacă perioada de aur a neoplatonismului florentin, în artă ca și în literatură, se sfârșește brusc, ea nu încetează să fascineze, la fel ca imaginea unui paradis pierdut. Influența compozițiilor savante ale lui Botticelli se face simțită în continuare de exemplu la Filippino Lippi, Lorenzo di Credi sau Pierro di Cosimo, dar și după ei: pentru a da substanță, prerafaeliții englezi ai secolului al XIX-lea se raportează la Botticelli și la acea perioadă binecuvântată în care artele, filozofia și literatura preamăreau împreună grandoarea omului și armonia dintre real și ideal.



ADORAȚIA MAGILOR
BOTTICELLI, 1475
PICTURĂ PE LEMN, 111 X 134 CM
UFFIZI, FLORENȚA

Soluții perspectivale și un autoportret. Această compoziție pare împărțită în două planuri distincte: planul religios, cu linii apăsate și părând rupt de ansamblu, și cel profan, animat de multiple gesturi și încrucișări de priviri. Printre personajele acestei *Adorații* au fost identificați câțiva membri ai familiei Medici, mecena și protectori ai lui Botticelli, ca și autoportretul pictorului, ultimul din dreapta tabloului. Compoziția poate părea greoaie, dar acest tablou reprezintă fără îndoială una din primele tentative de redare exactă a perspectivei, adâncimea fiind remarcabil accentuată de diagonala reprezentată de zidul în ruină.

CALOMNIA LUI APELLES
BOTTICELLI, 1495
PICTURĂ PE LEMN, 62 X 91 CM
UFFIZI, FLORENTA

Un tablou antic readus în actualitate. Această scenă alegorică reproduce, conform unei descrieri, un tablou dispărut al pictorului grec Apelles, activ în a doua jumătate a secolului al IV-lea î.Hr. Conform legendei, tabloul original a reprezentat răspunsul lui Apelles la calomniile lui Antifilos. Calomniatul, în mâinile Fraudei, Bănuielii, Invidiei și ale Ignoranței, târât în fața regelui Midas pentru a fi judecat, este pe punctul de a obține sprijinul Adevărului gol și al Penitenței. În afara interesului iconologic pe care îl reprezintă desenul figurilor alegorice, acest tablou face să renască, prin basoreliefurile decorate cu centauri și *putti*, cultura clasică din care se inspiră operele lui Botticelli.



MOARTEA LUI PROCRIS
PIERO DI COSIMO, CCA 1500
ULEI PE LEMN, 65 X 183 CM
NATIONAL GALLERY, LONDRA



O variațiune pe teme neoplatonice. Calmul și blândețea domină această scenă: veghează de un satir cu gesturi pline de căldură, sub privirea disperată și fidelă a câinelui Laeleps, primit de la zeița Artemis, Procris moare. Piero di Cosimo transcrie aici toată subtilitatea gândirii neoplatonice: moartea nu este decât o frontieră, aproape voluptuoasă, între viața materiei și cea a spiritului, iar trecerea lui Procris în lumea cealaltă este asemănătoare unui lung somn. Fidelă spiritului operelor lui Botticelli, această scenă este totuși diferită prin marea sa sobrietate: bogăției alegorice a lui Botticelli i se opune aici ilustrarea unei teme inedite, melancolică și totodată plină de speranță.

Focarele artistice ale Italiei

Diferitele fețe ale Renașterii



Preafericitul Ranieri Rasini îi eliberează pe săraci din închisoarea Florenței
Sassetta (numit Stefano di Giovanni), 1437-1444
pictură pe lemn,
predela polipticului din Borgo San Sepolcro
Gemaldegalerie, Berlin-Dahlem

Simțul pentru fantastic. Polipticul din Borgo San Sepolcro era considerat printre cele mai ambițioase ale epocii. Această enormă lucrare cu două fețe era situată deasupra mormântului călugărului Ranieri Rasini. Ea subliniază ambiguitatea picturii lui Sassetta: fidelitate pentru modelul Trecento, amestecată cu inovațiile florentine, cum ar fi punerea foarte atentă în perspectivă a clădirilor. Poziția fantezistă, aproape acrobatică a sfântului, este, printre altele, dovada gustului pictorului pentru fantastic.

Dacă Florența este fără îndoială capitala artelor la începutul secolului al XV-lea, numeroase alte centre artistice italiene concură la acest salt cultural pe care istoricii secolului al XIX-lea l-au numit „Renaștere".

După dezmembrarea Imperiului Roman, Italia încetează să mai aibă o identitate culturală omogenă. În secolele al XIV-lea și al XV-lea, Roma și creștinătatea sunt slăbite de schismă, ceea ce accentuează lipsa de unitate a peninsulei. „Orașele-stat", precum republicile (Veneția, Siena, Florența), statele pontificale (Neapole, Sicilia), Curțile princiare (Urbino sau Mantova) tind să-și extindă puterea politică și culturală asupra orașelor vecine. Deși rivale, aceste orașe rămân deschise spre lume, iar curtenii sau artiștii călătoresc destul de mult.
Acest fenomen, ca și alianțele între orașe, favorizează răspândirea modelor, a ideilor, a artei.

Pictorul de Curte și *magnificentia*

În vremea Renașterii, *magnificentia*, termen folosit pentru prima dată de Giovanni Fiamma pentru a descrie splendorile Curții lui Azzone Visconti din Milano, este semnul puterii economice și asupra altor state a suveranului. Martor și actor al acestei *magnificentia*, pictorul se eliberează încetul cu încetul de statutul său de

Camera soților
Andrea Mantegna, 1465-1474
frescă
Palatul Ducal, Mantova

Artă și diplomație. La moartea lui Pisanello, Lodovico Gonzaga îl cheamă pe Mantegna pentru a-l face pictorul Curții. Pentru a decora dormitorul marchizului, pictorul recurge la o reprezentare în întregime politică. El pictează Curtea în întregime și, deasupra căminului, pe Lodovico și familia sa în plină activitate diplomatică. Încăperea era folosită de fapt ca sală de audiențe și trebuia să impresioneze oaspeții de seamă.



meșteșugar. Dacă documentele de arhivă descriu încă pictori și sculptori puși la aceeași masă cu tapițeri și bărbieri, unii dintre ei capătă un plus de notorietate. Astfel Alphonse de Aragon îi acordă titlul de *familiaris* pictorului Jacomart, iar Mantegna obține de la Curtea din Mantova o casă și titlul de cavaler. Arhitectul are, în schimb, un loc aparte. Adevărat regizor artistic, el este cel care pune în scenă operele zecilor de meșteri sculptori, ebeniști, pietrari, grădinari, pictori de blazoane...

Siena

Siena nu mai este, în Quattrocento, capitala artelor figurative. Mai puțin inovatoare, pictura rămâne tributară modelelor lăsate de maeștrii Trecento-ului. Giovanni di Paolo, Sassetta, Domenico di Bartolo și Vecchietta încearcă totuși să încorporeze în arta lor unele dintre noutățile florentine. Farmecul tablourilor lor provine însă mai puțin din aceste importuri, cât din caracterul fantezist și culorile de o infinită bogăție a nuanțelor.

Urbino

Federico da Montefeltro, unul dintre cei mai puternici condotieri ai timpului, era în același timp și un iubitor al artelor, un umanist. Pentru a fi recunoscut și de cei mai mari prinți ai Europei, acest copil nelegitim decide transformarea orașului – sărac și fără tradiție culturală – într-un centru artistic de renume. El își concepe palatul ca pe o cetate ideală și apelează la numeroși pictori a căror artă preamărește principiile armoniei și clarității (Piero della Francesca, Luciano Laurana, Melozzo da Forli).



UN STUDIOLO AL LUI FEDERICO DA MONTEFELTRO
FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI ȘI BACIO PORTELLI, 1470
MARCHETĂRIE
PALATUL DUCAL, URBINO

Studiolo, punerea în valoare a unui mecena. Pentru decorarea cabinetului său, *studiolo*, Federico da Montefeltro comandă pictarea a 28 de portrete ale unor oameni iluștri și înconjoară încăperea cu un *trompe l'œil* din marchetărie. Realizată, probabil, după desenele lui Botticelli, decorația de o remarcabilă calitate observă și dejoacă, la fel ca și pictura contemporană, legile perspectivei și ale iluziei.



LUNA MARTIE
FRANCESCO DEL COSSA, 1469-1470
FRESCĂ (DETALIU)
SALONUL LUNILOR, PALATUL SCHIFANOIA, FERRARA

Borso d'Este, stăpânul timpului. Programul iconografic al frescelor Salonului Lunilor, realizat în parte de Francesco del Cossa (lunile martie, aprilie și mai), este în întregime dedicat glorificării lui Borso d'Este. Fiecare compartiment este împărțit în trei benzi reprezentând, de sus în jos, triumful zeilor (aici Minerva înconjurată de eruditii universității), semnele zodiacului (aici Berbecul), personificările celor trei decade ale lunii și, în fine, în afara cadrului, scene din viața orașului sau viața de la Curte, unde Borso este reprezentat înconjurat de cavaleri și curteni.

Ferrara

La polul opus se află arta Ferrarei, martoră a gustului pe care ocrotitorii locali îl au pentru bizar și eclectic. Oraș al distracțiilor și al sărbătorilor, Ferrara își construiește cultura pe fundamente feudale și conservatoare, prețuind însă în mod deosebit inovația și complexitatea.

Această trăsătură singulară transpare în literatură în operele polimorfe ale lui Matteo Maria Boiardo, dar și în tablourile uneori ciudate ale lui Cosimo Tura sau Francesco del Cossa.

Mantova

Venirea în 1459, la Mantova, a alaiului pontifical reprezintă pentru Lodovico Gonzaga ocazia de a expune bogățiile orașului său. Primele lucrări sunt arhitectonice și permit transformarea vechilor castele în palate luxoase. Încurajat de vizita lui Pius al II-lea, Lodovico continuă cu și mai mare aplomb activitatea de mecena, invitând unii dintre cei mai mari artiști, printre care pe Alberti și Mantegna. Mai puțin bogată decât Lodovico, soția lui Francesco, Isabela d'Este, continuă opera predecesorului său. Cabinetul ei, *studiolo*, devine unul dintre cele mai cunoscute din Italia.

Neapole

În februarie 1443, Alfonso al V-lea de Aragon învinge armatele lui René de Anjou și își face intrarea triumfală în Neapole. Viitor suveran al Cataloniei, Siciliei, Sardiniei, Valenciei și al regatului Neapole, el demarează transformarea acestui oraș sărac și încă puternic feudalizat într-un stat prosper și modern. Aducând cu sine artiști spanioli (maestrul Jacomart și arhitectul catalan Guillem Sagrera), dar punând la treabă și artiștii locali, precum Leonardo Molinari da Besozzo, el înlesnește expansiunea unei arte pluriculturale, amestecând influențele franco-burgunde și hispano-flamande. Marele arc de triumf al lui Onofrio Giordano, poartă de intrare la Castel Nuovo, este o mărturie a acestui eclectism. Puternic inspirat de desenele lui Pisanello (care între timp gravează medalii pentru suveran), monumentul datorează în egală măsură atât arhitectului dalmat Onofrio Giordano, cât și sculptorilor Pietro di Milano, Francesco Laurana și Paolo Romano.

Veneția

Atunci când, la mijlocul secolului, Andrea del Castagno și Paolo Uccello vin la Veneția să picteze decoruri religioase (primul la San Marco, al doilea la San Zaccaria), legile perspectivei geometrice stabilite de Filippo Brunelleschi sunt încă foarte puțin cunoscute artiștilor venețieni. Aceștia preferă efectele vaporoase ale perspectivei aeriene modelelor florentine prea teoretice. De asemenea, retablurile familiei Vivarini (Antonio, Bartolomeo și Alvise) demonstrează încă o legătură profundă cu estetica goticului internațional (Antonio Vivarini, ***Retablul Sfintei Sabina***, Veneția, San Zaccaria).



FECIOARA ȘI PRUNCUL BINECUVÂNTÂND
GIOVANNI BELLINI, CCA 1490
PÂNZĂ LIPITĂ PE LEMN, 85 X 115 CM
PINACOTECA DI BRERA, MILANO

Peisaj și spiritualitate. În acest mic tablou de devoțiune, Bellini acordă un loc predominant peisajului, realizat printr-un glasiu fin și subtil. Numai draperia din spatele Fecioarei îi evocă gloria și simbolizează tronul regal tradițional. Cu excepția vălului, mai delicat, pictorul utilizează o paletă cromatică vie și bogată. Aceasta conferă peisajului o aură strălucitoare. Spațiul pare să se nască din emoția provocată de această lumină, rigoarea construcției în perspectivă dispărând sub abila folosire a culorilor.

ALEGORIA FORȚEI ȘI CUMPĂTĂRII
PERUGINO, 1498-1500
FRESCĂ
COLLEGIO DEL CAMBIO, PERUGGIA

Maestrul lui Rafael. La fel ca majoritatea pictorilor din Peruggia, Perugino a fost influențat de stilul lui Piero della Francesca, de la care a reținut spiritul riguros și geometric. La rândul lui, a înrâurit puternic primele lucrări ale ucenicului său, Rafael, înainte de a fi el însuși marcat de acesta. Din această frescă transpar stilul său elegant și grațios, rafinamentul și blândețea paletei cromatice.





Sosirea ambasadorilor
Vittore Carpaccio, 1495-1496
Partea centrală
din Istoria Sfintei Ursula
ulei pe pânză
Academia, Veneția

Operele lui Jacopo Bellini (tatăl lui Gentile și al lui Giovanni) marchează o adevărată tranziție; personajele pe care le desenează în celebrele caiete de schițe păstrate la Muzeul Luvru și British Museum se înscriu într-un spațiu bine definit și deja unitar, influențat de modelul toscan.
Mai târziu, în anii 1470, pictura lui Giovanni, inspirată de cea a lui Mantegna (cumnatul său), evoluează spre un clasicism din ce în ce mai rafinat. Folosind proprietățile picturii în ulei (adusă din nord de Antonello da Messina), Giovanni excelează în redarea sentimentelor umane (*Hristos mort*, Milano, Brera) și acordă o nouă semnificație peisajului (*Schimbarea la Față*, Neapole, Muzeul Capodimonte).

O pictură narativă. La mijlocul secolului al XV-lea, Jacopo și Gentile Bellini treceau drept maeștri ai marilor compoziții religioase istorice, destinate decorării unor instituții caritabile laice, *Scuole*. În aceste vaste fresce narative, artiștii multiplică personajele înconjurate de construcții foarte luxoase inspirate din arhitectura contemporană. La sfârșitul secolului, Vittore Carpaccio aduce un suflu nou în acest gen tipic venețian.

O iconografie fastuoasă. După ce a dezvoltat pe un perete episoadele religioase ale istoriei Sfintei Ursula (visul, pelerinajul, martiriul, funeraliile), Vittore Carpaccio pictează pe un alt perete scene cavalerești mai festive, cum ar fi sosirea ambasadorilor englezi la regele din Bretagne. Acest subiect îi permite realizarea unei galerii magnifice de portrete (spre cinstirea comanditarilor săi), într-un cadru fastuos inspirat atât de Veneția, cât și de Antichitate.

Leonardo da Vinci

Personificarea umanismului și a științei



CINA CEA DE TAINĂ
LEONARDO DA VINCI
CCA 1495-1498
FRESCĂ, 4,60 X 8,56 M
SANTA MARIA DELLE GRAZIE, MILANO

Exactitatea expresiilor, tensiunea mișcărilor. Fresca, pictată pentru refectoriul vechii mănăstiri dominicane din Milano, reprezintă momentul în care Iisus, înconjurat de cei doisprezece apostoli, dezvăluie că va fi trădat de unul dintre ei. Imaginea relevă o dramă în plină desfășurare: stupoarea, furia și neînțelegerea se citesc pe chipurile apostolilor atât de uman redați. Prin contrast, Hristos, centrul atenției tovarășilor Săi, dar și focarul tuturor liniilor de fugă, pare resemnat în fața sacrificiului divin. Experimentele tehnice făcute de Leonardo se dovedesc în acest caz nefaste: chiar în timpul vieții sale, fresca a început să se degradeze rapid din cauza pregătirii incorecte a peretelui. Recenta restaurare a permis scoaterea la lumină a unor culori neobișnuite și a unor detalii de expresii până acum scufundate în umbră.

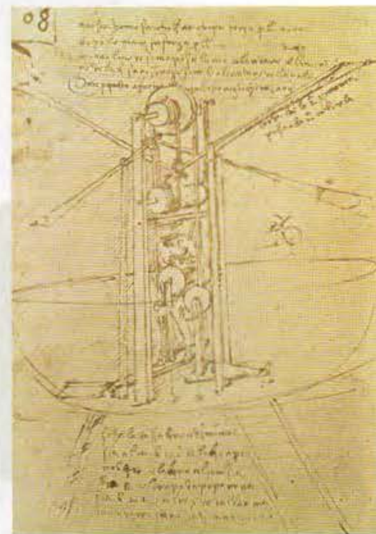
Pictor, arhitect, inginer, scriitor, sculptor, Leonardo da Vinci (1452-1515) nu încetează să fascineze prin anvergura cercetărilor și profunzimea operelor sale. Cantitatea de manuscrise, note și desene care ne-au parvenit, referitoare la domenii diverse precum fortificațiile militare, hidraulica, mecanica, optica, botanica, geologia, anatomia sau zborul păsărilor, este impresionantă.

Personajul seduce și uimește în egală măsură: tradiția vorbește despre un om impresionant, vioi, excelând în arta conversației și, mai ales, inventiv și extrem de curios. Dar geniul lui Leonardo este, înainte de toate, tulburător prin deplina sa libertate. Într-o epocă în care talentul supraviețuia prin favorurile unui mecena, Leonardo a făcut dovada unei independențe revelatoare: el trece din serviciul lui Lodovico Maurul în cel al guvernatorului francez care l-a învins; îl urmează pe Cesare Borgia, la Roma se pune în slujba lui Giulio de Medici, fratele lui Leon al X-lea, pentru a-și sfârși zilele ca invitat al lui Francisc I. Arta și cunoașterea primează în fața manierei de realizare, iar artistul decide singur asupra cercetărilor sale. Această libertate se manifestă și în alegerea limbii de exprimare: renunțând la latină, limba eruditților, Leonardo își redactează lucrările în italiană. Pentru prima dată, dorința profundă de a ști este dublată de voința de a împărtăși cât mai mult din această știință.



AUTOPORTRET
LEONARDO DA VINCI
SANGUINĂ, 333 X 213 CM
NR. 15741
BIBLIOTECA REAL, TORINO

Chipul unui înțelept. Leonardo are aproximativ 60 de ani atunci când desenează acest autoportret. Sanguina, tehnică pe care o folosește printre primii pentru studiile sale de anatomie și desene după model, permite o mare precizie a ductului, mai ales în liniile zonei mediane a feței, dar și o remarcabilă expresivitate: ce încrengătură de sentimente transpare în această privire! Desenul este relevant și pentru imaginea pe care artistul voia să și-o creeze: figura bărboasă este cea a unui înțelept, un filozof care contemplă liniștit pragul morții.



STUDIU DE MAȘINĂ ZBURĂTOARE
LEONARDO DA VINCI
1486-1490
BIBLIOTECA INSTITUTULUI, PARIS

Vise despre zbor. Mecanica este una dintre pasiunile lui Leonardo. Mașini de război, pompe hidraulice și alte invenții, utile și deseori utilizate (cu precădere sistemele de irigații), sau pur și simplu fantastice, se succed în însemnările sale. Dar această mașină de zbor inedită, plină de scripeți, nu este poate decât o continuare, logică și fantasmagorică totodată, a numeroaselor sale studii despre zborul păsărilor.

Artă, sau vizualul ca obiect de studiu

Niciodată, înaintea lui Leonardo, reprezentarea lumii nu a fost atât de strâns asociată cu o cercetare sistematică a legilor care o guvernează. Fie că este vorba despre tablourile în care perspectiva atmosferică denotă cunoașterea principiilor opticii, fie despre desenele de geologie, unde observarea naturii se face printr-o explorare amănunțită și riguroasă a realității, la Leonardo este întotdeauna prezentă grija pentru inventarierea minuțioasă a lumii. Desenul sau pictura sunt modalități de a înțelege și de a se apropia de obiectul observațiilor sale. Această nouă complementaritate între artă și știință anulează frontierele dintre genuri: portrete, compoziții monumentale sau religioase, retabluri, toate multiplică experiențele artistice, în vreme ce studiile de botanică se regăsesc în tablourile artistului. În *Carnete*, în afara reflecțiilor sale filozofice, a studiilor de anatomie sau de mecanică, Leonardo consemnează observații și descoperiri artistice: tehnica clarobscurului, rețetele de preparare a diluanților sau pigmenților pentru frescă sau ulei, care îi permit obținerea de glasiuri subtile, caracteristice pentru *sfumato*, sunt tot atâtea domenii profund novatoare. Cu Leonardo, opera de artă nu mai este reflectarea unei realități care o transcende, ci rezultatul unei dorințe neobosite de a ști.

Câteva date

1452 Se naște în apropiere de Florența, la Vinci, Leonardo di Ser Piero, zis Leonardo da Vinci.
1469 Intră în atelierul pictorului florentin Andrea del Verrocchio.
1472 Se înscrie în congregația Sf. Luca.
1481 *Adorația magilor* (neterminată). Părăsește Florența pentru Milano; intră în slujba lui Lodovico Sforza, zis Maurul.
1483 *Fecioara între stânci.*
1495-1498 *Cina cea de taină.*
1499 Căderea familiei Sforza: Leonardo locuiește la Mantova și Veneția. Îl însoțește pe Cesare Borgia în Umbria; desene topografice și militare.
1503 Florența. Începe să picteze *Gioconda.*
1506 Milano, în serviciul guvernatorului francez Charles d'Amboise.
1513 Roma, în serviciul lui Giulio de Medici.
1517 Oaspetele lui Francisc I. Leonardo este numit „primul pictor, arhitect și mecanic al regelui".
1519 Moare în apropiere de Amboise.

SFÂNTA ANA, FECIOARA ȘI PRUNCUL
LEONARDO DA VINCI, 1508-1510
PICTURĂ PE LEMN, 168 X 130 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Un vultur ascuns în compoziție. Deși în parte neterminată, această operă ilustrează măiestria lui Leonardo în materie de *sfumato*, grație modeleului blând, aproape vaporos al chipului Sfintei Ana, peisajului cu munți estompați în depărtare, în nuanțe cromatice delicate. Întorcând tabloul un sfert spre dreapta, se pare că mantia albastră a Fecioarei desenează un vultur. Această formă ar fi, conform lui Freud, care a analizat-o în *O amintire din copilăria lui Leonardo da Vinci* (1910), urma inconștientă a unui vis de-al artistului pe când era copil, având ca subiect o pasăre care s-a așezat lângă leagănul său.



STUDIUL UNUI BĂTRÂN ȘI STUDIU ASUPRA MIȘCĂRILOR APEI
LEONARDO DA VINCI

Privirea și vârtejul. *Carnetele* lui Leonardo abundă de schițe, crochiuri și note luate pe viu, completate de comentarii scrise invers (Leonardo era stângaci). Acest desen reunește două din subiectele recurente în studiile sale: fizionomia umană și mișcările apei. Punerea lor în paralel le conferă și o altă dimensiune: bătrânul pare să mediteze la misterul vârtejurilor pe care desenul le reia amplificat. Viața naturii, oricât de precis ar fi descrisă, rămâne o enigmă poetică și îi revine fizicianului rolul de a o desluși.



Secolul al XVI-lea





Secolul al XVI-lea

Extindere și schisme



AMBASADORII
HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR, 1533
PICTURĂ DE RĂȘINĂ PE LEMN, 207 X 209,5 CM
NATIONAL GALLERY, LONDRA

Călătoriile și descoperirile marinarilor portughezi și spanioli modifică radical raporturile Europei cu lumea. Din Antichitate încoace, fiecare dintre marile civilizații a întreținut relații cu o zonă limitată a globului; explorările europenilor pun pentru prima dată toate continentele în raport unele cu altele, iar călătoria în jurul Pământului realizată de Magellan este cel mai bun exemplu. Sosirea portughezilor nu zdruncină echilibrele locale deoarece ei nu fac decât să instaleze agenții comerciale litorale, dar colonizarea Americii de spanioli reprezintă o cotitură decisivă, prin redistribuirea resurselor umane și economice. La sfârșitul secolului, planisferele lui Mercator dovedesc extinderea cunoștințelor și dorința europenilor de a cuceri lumea. Între timp, englezii, francezii sau olandezii pun în discuție hegemonia iberică.

Hegemonia spaniolă

Devenind rege al Portugaliei, în 1580, Filip al II-lea al Spaniei reunește sub suveranitatea sa cele două țări. Imperiul maritim lusitan își răspândește centrele comerciale pe țărmurile Africii, Indiei, Malaysiei și Indoneziei, împinge expedițiile spre China și Japonia; Coroana veghează atent asupra monopolului său comercial cu Indiile (piper, mirodenii, mătase, porțelan, parfumuri, perle și pietre prețioase). Insulele Azore, Madeira, Brazilia încep să cultive sfeclă de zahăr.

PAGINA PRECEDENTĂ
AMORUL SACRU ȘI AMORUL PROFAN
TIZIAN, 1514
GALERIA BORGHESE, ROMA

Cu excepția Filipinelor, imperiul spaniol este american și continental. După ce au explorat zona Caraibelor, conchistadorii au cucerit, între 1520 și 1533, Mexicul aztec, apoi Peruul incaș. Decimarea indigenilor prin violență, muncă forțată și epidemii aduce după sine importul de sclavi africani. Lupta misionarilor care, la fel ca Las Casas, îi apără pe indienii oprimați are un slab ecou; tratamentul aplicat negrilor nu șochează pe nimeni. Dimpotrivă, o vie curiozitate animă un număr de intelectuali fascinați de descrierea „sălbaticilor", despre care construiesc o imagine idealizată ce alimentează utopiile.

Europa – transformată de cuceririle sale

Lisabona, Sevilla sau Anvers sunt marile beneficiare ale noilor rute comerciale; în ciuda implantării genoveze în porturile iberice și a acordurilor semnate între turci și venețieni privind distribuirea produselor orientale, porturile italiene suferă din cauza orientării spre Atlantic a activităților economice. Abundența de metale prețioase oferă Spaniei un suport material considerabil. Ea importă produse industriale, sporește investițiile și duce o politică externă activă și războinică. Deficitul balanței comerciale crește, la fel ca și datoriile la băncile germane și, ulterior, genoveze. Aurul și argintul din America pătrund în întreaga Europă, sporind masa monetară și provocând o inflație galopantă asupra căreia încep să își pună întrebări observatori contemporani, ca juristul, politologul și economistul Jean Bodin. Dacă Spania nu știe nici să-și păstreze capitalul și nici să-l fructifice, burghezii industriași și comercianții din Flandra și Țările de Jos, din Franța, Germania sau Italia profită de noua ordine economică mondială. Anglia și Țările de Jos sunt primele care creează companii-monopol pentru comerțul cu Indiile. Pentru a evita ieșirea numerarului din țară și pentru a limita importurile, mai multe state practică mercantilismul, încurajând dezvoltarea industriilor naționale de produse de lux. Expansiunea economică sprijină sectoarele manufacturiere dinamice (minerit, siderurgie, prelucrarea sticlei, imprimerie). Sectorul textil aduce o inovație prin relocalizarea activității în mediul rural, evitând astfel constrângerile reglementărilor corporative urbane.

Mutațiile sociale și politice

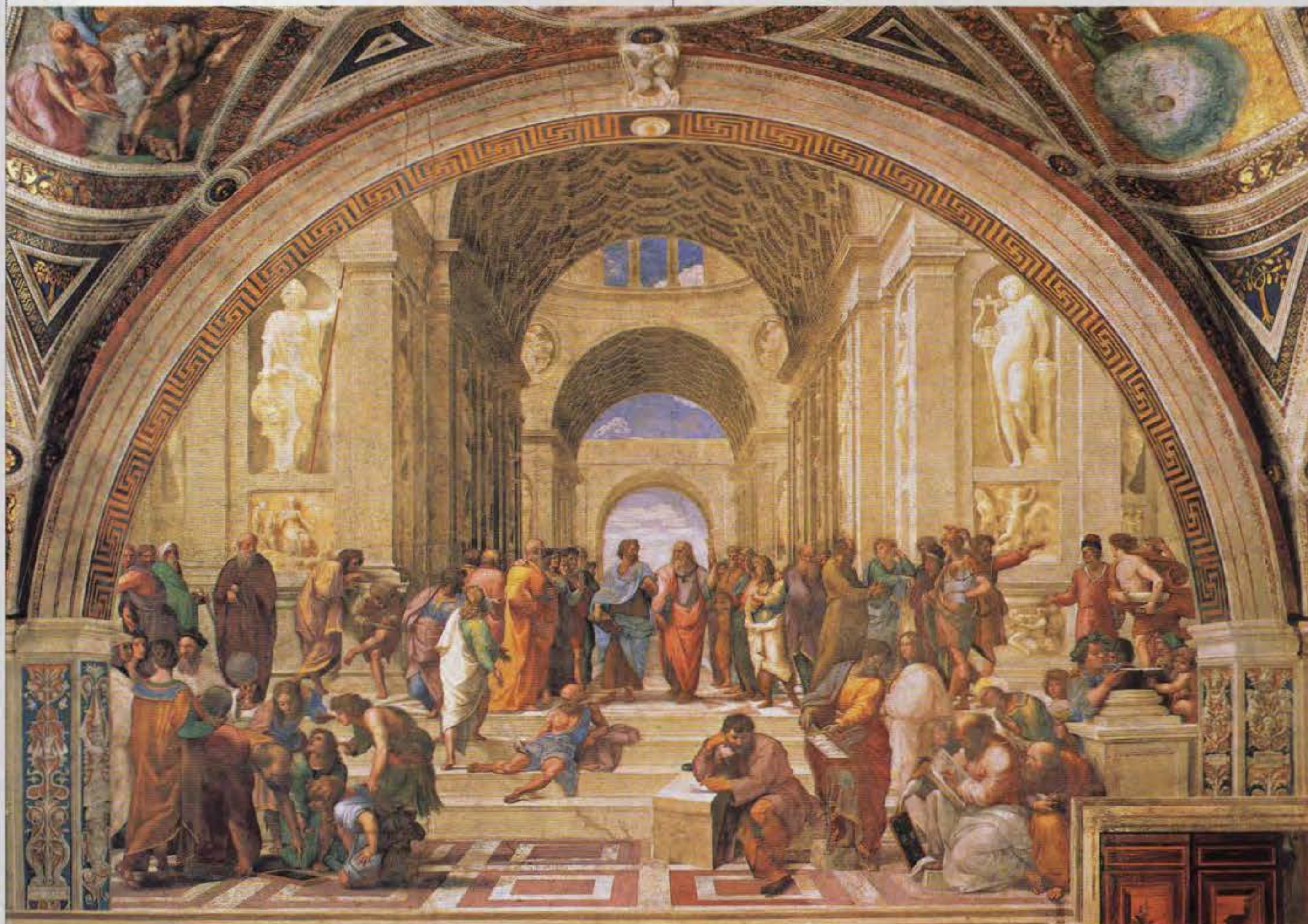
Dacă burgheziile comerciale își văd averile crescând mai repede decât inflația, diferențele sociale se adâncesc, iar revoltele populare care zguduie satele și orașele sunt violent reprimate.

Monarhii caută să-și sporească autoritatea și resursele. Ei doresc să dispună de armate permanente și de o administrație eficientă. Totodată, intervin asupra drepturilor senioriale și libertății orașelor, crescând presiunea fiscală. În vreme ce nobilimea trebuie să lupte împotriva restrângerii prerogativelor sale, burghezia cumpără funcții care oferă perspectiva ascensiunii sociale.

Rivalitatea dintre Habsburgi și Valois

Fascinați de „mirajul" italian, suveranii Ludovic al XII-lea și, ulterior, Francisc I, înconjurați de Curți somptuoase, depun toate eforturile pentru a acapara Neapole și apoi Milano, nesocotind interesele Coroanei de Aragon și ale împăratului Carol Quintul. Or, acesta din urmă, cu ajutorul unei abile politici matrimoniale, deține, începând cu 1515, moșteniri care înconjoară Franța; lupta de lungă durată dintre cei doi monarhi, al Franței și al Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană, se declanșează la frontierele respectivelor proprietăți. Anglia lui Henric al VIII-lea caută să joace în acest conflict rolul de arbitru; statele italiene, principala miză a rivalităților, intră în război. Roma este cucerită în 1527 de armatele germane. Victoria de la Marignano asigură în 1515 o efemeră prezență franceză în Italia de Nord. Învins la Pavia, în 1525, Francisc I încheie, pentru a relua lupta, alianțe pe care Europa catolică le consideră scandaloase: ajutor acordat prinților protestanți aflați în război cu împăratul, tratat încheiat cu turcii, ale căror armate amenință Ungaria și apoi Viena. Continuată sub Henric al II-lea de Valois, această politică se dovedește dezamăgitoare, cu atât mai mult cu cât Franța, ca și Germania, începe să aibă probleme de ordin religios. În ciuda victoriei de la Mühlberg în 1547 asupra prinților protestanți, Carol Quintul trebuie să renunțe la visul său, o monarhie creștină universală. Deoarece în 1556 nu reușește să evite scindarea religioasă a imperiului, el abdică și pune capăt unității Casei de Habsburg, împărțindu-și posesiunile între fratele și fiul său.
Tratatul de la Cateau-Cambrésis, din 1559, restabilește în sfârșit pacea între Franța și Spania lui Filip al II-lea.

ȘCOALA DIN ATENA
RAFAEL, 1512-1514
FRESCĂ
PALATUL VATICAN



Hegemonia spaniolă

Putere europeană de primă mărime, imperiu peste care „soarele nu apune niciodată", Spania intră în „secolul său de aur". Scrierile mistice ale Sfintei Tereza din Avila și ale Sfântului Ioan al Crucii, poezia lui Gongora, primele opere ale lui Lope de Vega și Cervantes sau pictura lui El Greco sunt mărturii ale diversității și originalității producției literare și artistice. Suveranul absolut se vrea cel mai înfocat apărător al catolicismului: se căsătorește întâi cu Maria Tudor, regina catolică a Angliei (1554-1558), apoi cu fiica lui Henric al II-lea și a Caterinei de Medici; el încurajează Inchiziția în persecutarea musulmanilor și a evreilor convertiți și reprimă cu duritate orice pornire protestantă. Războaiele se succed pe toate fronturile; turcii sunt învinși la Lepanto în 1571, dar, în 1588, cumplita înfrângere a invincibilei armada de către Anglia, pe atunci protestantă, ruinează pe o lungă durată flota spaniolă. Represiunea condusă împotriva supușilor calviniști din Țările de Jos eșuează; Provinciile Unite își proclamă independența. Intervenția în treburile franceze, cu ocazia războaielor religioase, se dovedește ineficace. Sfârșitul secolului găsește Spania slăbită, în vreme ce Anglia reginei Elisabeta își începe ascensiunea, consolidându-și prosperitatea cu ajutorul industriei și al comerțului, iar Franța lui Henric al IV-lea își îngrijește rănile pentru a-și restaura supremația.

Radiația artei italiene

În ciuda războaielor, Italia divizată își păstrează supremația artistică pe care Vasari o teoretizează, fondând istoria artei, în *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*. Roma preia ștafeta de la Florența subminată de mișcări politice. Papii îi cheamă alături de ei pe Bramante, Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci pentru a construi și decora Vaticanul. Gonzaga construiește la Mantova Palatul Te; familia Este ctitorește în Ferrara, orașul lui Ariosto; la Urbino, Curte princiară rafinată și protectoare a artelor, Castiglione scrie *Cartea curteanului*. Veneția ocupă la rândul ei un loc decisiv în producția artistică a peninsulei; Tizian, Tintoretto, Veronese primesc comenzi din partea marilor Curți princiare; Palladio aduce inovații în domeniul arhitecturii civile și religioase, elaborând normele unui clasicism care va infuența pentru multă vreme Europa.
Căutărilor în direcția armoniei sobre și senine din perioada de vârf a Renașterii le urmează manierismul. Pictorii preferă culori acide și cadraje originale în compunerea unor subiecte mai senzuale, chiar stranii; ei alungesc formele. Numeroși artiști sunt chemați să lucreze la Curți străine, la Fontainebleau, Madrid, Praga, Budapesta, Cracovia. Prinții comandă copii în bronz și mulaje ale operelor Antichității, considerate indispensabile pentru colecțiile și decorația palatelor lor. În întreaga Europă se instaurează pentru artiști moda „călătoriei în Italia". La Roma, la Florența, pictorii și sculptorii sunt organizați în academii; operele lor se răspândesc grație tehnicii imprimării gravurilor. În pictură, tradiția flamandă persistă în operele lui Bosch sau Bruegel, dar majoritatea artiștilor din nordul Europei, Dürer, Cranach, Holbein, frații Clouet, resimt influența italiană fără a-și pierde specificul. În arhitectură se păstrează stilul gotic, îmbogățit uneori cu adaosuri renascentiste. Monarhii sunt cei mai buni promotori ai italienizării gusturilor. În Franța, construcțiile din Valea Loarei, apoi cele din Saint-Germain, din Fontainebleau sau Luvru dovedesc un stil francez, eliberat încetul cu încetul de modelul italian. Palatul Escorial din Spania reprezintă imaginea clasicismului auster, în vreme ce în Portugalia înflorește un limbaj decorativ, original și compozit în arhitectură. Prin reacțiile sale iconoclaste, protestantismul din nordul Europei oprește influențele italiene. Dimpotrivă, Contrareforma stimulează difuzarea esteticii tredentine în întreaga Europă catolică și în colonii.

Apogeul umanismului

Producția crescândă de cărți tipărite, crearea bibliotecilor, înmulțirea academiilor contribuie la propagarea ideilor eruditilor, reuniți în „republica literelor", elită cosmopolită care corespondează în latină, dar nu ezită să încurajeze și limbile naționale. Monarhii, convinși că aristocrația cunoașterii o întărește pe cea a puterii, îi protejează și apelează la sfaturile lor. În *Instituția prințului creștin*, 1515, Erasm i se adresează lui Carol Quintul; Thomas Morus, care în același an își publică *Utopia*, este prețuit de Henric al VIII-lea; Guillaume Budé îl sfătuiește pe Francisc I să înființeze Colegiul lectorilor regali, viitorul Colegiu al Franței. La începutul secolului, idealul optimist al unui om cultivat, deschis, perfectibil, ghidat de rațiune este larg răspândit, la fel ca și speranța de a face lumea mai armonioasă și mai pașnică. Cu toate acestea, în Florența tulburată a începutului de secol, Machiavelli concepe în *Principele* o viziune politică realistă asupra puterii, anticipând scepticismul deziluzionat, larg îmbrățișat la ora contestărilor religioase, ilustrat și de Montaigne. În Anglia, Thomas Morus este decapitat deoarece s-a opus autorității regale. Represiuni de aceeași natură, ascensiunea fanatismului și a intoleranței caracterizează sfârșitul secolului.

Revoluția cunoașterii

De la studierea textelor antice, savanții au trecut la observarea metodică a naturii. Astronomia, geografia, cartografia, botanica, anatomia sau medicina profită de dezvoltarea spiritului științific. Dar conservatorismul religios se opune cercetărilor sau interzice publicarea descoperirilor. Dacă afirmațiile coperniciene stau la baza cosmologiei moderne, în 1600 Giordano Bruno, care apără heliocentrismul și concepția Universului infinit, este condamnat la rug pentru erezie.

Reformele și împărțirea Europei

Atât *Judecata de Apoi* a lui Michelangelo, cât și operele lui Bosch denotă o abordare neliniștită a temelor religioase referitoare la salvarea sufletelor. Accesul la Bibliile tipărite traduse în limbi naționale înmulțește semnele de întrebare privitoare la autenticitatea dogmei oficiale. Biserica nu răspunde exigențelor credincioșilor influențați de mișcarea evanghelică a umaniștilor. Criticile morale și teologice stau la baza mișcărilor contestatare ale lui Luther, Melanchthon, Zwingli, Bucer sau Müntzer. Ele sunt dublate uneori de proteste naționale împotriva ecumenismului papal, considerat autoritar. Papa, ca și împăratul, condamnă demersurile protestante și refuză orice negocieri. Burgheziile germană și elvețiană, bogate și educate, aderă la mișcarea luterană. La fel fac și numeroși prinți germani sau scandinavi, înțelegând să profite de secularizarea averilor clerului, trâmbițată de Reformă. Peste tot, politica și religia se întrepătrund. În Anglia, Henric

al VIII-lea se separă de papă, deoarece acesta îi refuză divorțul, și se autoinstituie șef al Bisericii Anglicane. Extinderea, după Geneva, a doctrinei calviniste duce la răspândirea disidenței confesionale în Franța, Țările de Jos și Scoția.
Într-o epocă în care unitatea credinței părea singurul garant al stabilității politice și sociale, răspândirea protestantismului provoacă mai întâi represiuni, apoi războaie civile. În Imperiul Roman de Națiune Germană, ca și în Elveția, nici una dintre părți nereușind să câștige, adversarii cad de acord asupra unui principiu: dreptul monarhului de a-și alege religia și de a o impune supușilor (pacea de la Augsburg din 1555). În schimb, în Franța, după ani de violențe între catolici și hughenoți, coabitarea celor două confesiuni este asigurată, în 1598, de Edictul de la Nantes, cu condiția respectării autorității regale a lui Henric al IV-lea, fost șef al partidei reformate, convertit la catolicism.
Roma, față în față cu contestările protestante, nu a reacționat numai prin represiunea Inchiziției, devenită Tribunalul Central Inchizițional; Conciliul de la Trento (1545-1562) dă tonul unei profunde redresări spirituale pentru recucerirea terenului pierdut în Europa și pentru evanghelizarea coloniilor. Refacerea doctrinară și disciplinară este bazată pe exemplul arhiepiscopului Borromini, în vreme ce alte noi Ordine, iezuiții, capucinii, oratorienii, ursulinele sau carmelitele, participă la primenirea catolicismului, ceea ce marchează epoca barocă.

Gabrielle d'Estrée și una dintre surorile ei
Școala de la Fontainebleau
cca 1594-1599
ulei pe lemn, 96 x 125 cm
Muzeul Luvru, Paris



Secolul al XVI-lea

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1500	• Cabral descoperă Brazilia	• Hieronymus Bosch, *Corabia nebunilor* (Muzeul Luvru) →
1501		• Michelangelo, *David* • Leonardo da Vinci, *Gioconda*
1503-1513	• Pontificatul lui Iuliu al II-lea	
1505	• Neapole realipit Coroanei de Aragon	• Giorgione, *Furtuna*
1509	• Henric al VIII-lea, rege al Angliei • Erasm, *Elogiul nebuniei*	• Rafael pictează *stanze*-le Vaticanului
cca 1512-1515		• Grünewald, *Învierea*. Retablul Antoniților din Issenheim (detaliu, Muzeul din Colmar) →
1513-1521	• Pontificatul lui Leon al X-lea (Giovanni Medici)	
1515	• Francisc I, rege al Franței	• Rafael, *Portretul lui Baldassare Castiglione* • Michelangelo, *Moise*
1516	• Machiavelli, *Principele* • Ariosto, *Orlando Furioso* • Thomas Morus, *Utopia*	• Leonardo da Vinci în Franța
1519	• Carol Quintul, ales împărat al germanilor • Cortez: cucerirea Imperiului Aztec • Magellan: primul înconjur al lumii: portulanul lui Battista Agnese (Veneția, cca 1544) →	• Începe construirea Castelului Chambord
1520	• Soliman I, sultan al Imperiului Otoman	• Joachim Patenier, *Trecerea Styxului*
1521	• Excomunicarea lui Luther	
1522		• Castelul Chenonceaux
1526	• Bătălia de la Mohacs, otomanii invadează Ungaria	
1527	• Roma, cotropită de armatele lui Carol Quintul	• Giulio Romano începe decorarea Palatului Te din Mantova • Se deschide șantierul de la Fontainebleau • Pontormo, *Coborârea de pe cruce*
1528	• Baldassare Castiglione, *Curteanul*	
1529	• Pissaro cucerește Imperiul Incaș • Începutul războaielor religioase în Germania	
1532	• Rabelais, *Pantagruel*	• Rosso și Primaticcio lucrează la Fontainebleau
1534	• Henric al VIII-lea al Angliei se separă de Roma • Jacques Cartier explorează Canada	
1536	• Calvin, *Instituția religiei creștine*	• Michelangelo începe să picteze frescele Capelei Sixtine: *Nașterea Evei* → • Cranach, *Eva ispitită de șarpe*
1537	• Cosimo I de Medici, duce de Toscana. Apogeul puterii politice a Florenței	
1540	• Loyola, crearea Companiei lui Iisus • Las Casas ia apărarea indienilor	









Renaștere și manierism

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1543	• Copernic, *Revoluțiile corpurilor cerești* • Vésale, tratat de anatomie	
1545	• Reunirea Conciliului de la Trento	• Pierre Lescot, Palatul Luvru
1547	• Henric al II-lea, rege al Franței • Bătălia de la Mühlberg	• Michelangelo, șef de lucrări la San Pietro, Roma • Tizian, *Carol Quintul la Mühlberg* (1548, Muzeul Prado, Madrid) →
1548		• Philibert de l'Orme – Castelul Anet
1549		• Pierre Lescot, Jean Goujon, *Fontaine des Innocents*
1550		• Vasari, *Viețile celor mai buni pictori, sculptori, arhitecți italieni*
1555	• Pacea de la Augsburg între catolici și protestanții germani	
1556	• Abdicarea lui Carol Quintul • Filip al II-lea, rege al Spaniei • Școala literară Pleiada în Franța (Ronsard, Du Bellay...)	
1558	• Elisabeta I, regină a Angliei	• Bruegel, *Prăbușirea lui Icar* (Muzeul Regal de Artă, Bruxelles)
1562	• Încep războaiele religioase în Franța Antoine Caron, *Masacrul triumvirilor*, (Luvru) → • Sfânta Tereza din Avila, reforma Ordinului Carmelitelor	• Construirea Palatului Tuileries
1563		• Construirea Escorialului • Arcimboldo, *Cele patru anotimpuri*
1566	• Revolta Țărilor de Jos împotriva Spaniei	• Palladio, Vila Rotonda la Veneția →
1568		• Vignola, Biserica Il Gesù, Roma
1571	• Bătălia de la Lepanto	
1572	• Noaptea Sfântului Bartolomeu	• Veronese, *Cina din casa lui Levi*
1576	• Rudolf al II-lea, împărat al germanilor • Jean Bodin, *Șase Cărți ale Republicii*, tratate de știință politică despre monarhia absolută	
1580	• Montaigne, *Eseuri*	• Palladio, Teatrul Olimpic din Vicenza
1583	• Publicarea *Atlasului* lui Mercator	
1585		• Academia Carracci la Bologna
1588	• Dezastrul invincibilei armada	• Tintoretto, Scuola San Rocco la Veneția
1589	• Henric al IV-lea, rege al Franței	
1598	• Edictul de la Nantes, sfârșitul războaielor religioase în Franța • Filip al III-lea, rege al Spaniei	
1600	• Condamnarea lui Giordano Bruno	• El Greco, *Învierea* (Muzeul Prado, Madrid) →









Rafael

„Natura învinsă de grație" – Vasari



PORTRET CU UN PRIETEN
RAFAEL, 1518
ULEI PE PÂNZĂ, 99 X 83 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Un portret saturnian. Din acest tablou cu atmosferă nostalgică transpare melancolia unei epoci dominate de ideea constantă a morții. Personajul din stânga sus îl reprezintă pe Rafael îmbătrânit, cu privirea îndreptată dincolo de spectator, ca și cum ar fi deja absent din această lume. Posibila analogie cu o reprezentare hristică este întărită de gestul protector cu care îl atinge pe prietenul și discipolul său. Rafael a pictat numeroase portrete urmărind să surprindă pe chip expresia psihologiei interioare. Aici, lipsa de curtoazie în redarea trăsăturilor reprezintă împăcarea cu ideea unei decăderi inevitabile.

FRUMOASA GRĂDINĂREASĂ
RAFAEL, 1507
ULEI PE LEMN, 122 X 80 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Grație și echilibru: arta Madonelor. Una dintre operele admirabile ale perioadei florentine a lui Rafael, *Frumoasa grădinăreasă*, a fost fără îndoială numită așa în secolul al XVIII-lea din cauza simplității, a prospețimii personajelor. Fecioara, simbol al dragostei materne, este reprezentată într-o atitudine naturală, lipsită de hieratism. Liniile corpului, numai curbe și rotunjimi, se potrivesc armonios cu forma cadrului. Peisajul care se desfășoară, în tonuri delicate, vine să desăvârșească impresia de liniște a unei scene mai mult materne decât religioase. Finețea liniilor, a trăsăturilor Madonei, fac din acest tablou un model al genului pentru pictorii curentului clasic până la Ingres.



Dacă numele lui Rafael (Raffaello Sanzio sau Santi, 1483-1520) rămâne legat de cel al lui Leonardo da Vinci sau al lui Michelangelo, acest lucru se datorează mai puțin influenței pe care aceștia au exercitat-o asupra tânărului și prodigiosului artist, cât mai ales judecății proiectate de posteritate: pentru susținătorii clasicismului, Rafael întruchipează ideea unei arte echilibrate și senine, care umanizează și care desăvârșește soluțiile picturale din Quattrocento, perfecționate de cei doi iluștri înaintași.

Pictorul Madonelor

Rafael își face ucenicia pe lângă tatăl său, Giovanni Santi, pictor la Curtea din Urbino, înainte de a deveni elevul lui Pietro Vannucci, zis Perrugino. Va păstra multă vreme, perfecționând-o, maniera acestui prim maestru, compozițiile echilibrate, cu lumină suavă. Apoi, dornic să învețe de la cea mai bună sursă a momentului, Rafael decide, în 1504, să-și desăvârșească educația la Florența, pe atunci fără îndoială cel mai dinamic centru artistic al Italiei. Timp de patru ani, petrecuți când la Florența, când la Urbino sau Peruggia, își intensifică creația. Este influențat de modelul leonardesc, dar îl reinterpretează, dând naștere unora dintre cele mai frumoase opere, printre care *Sfântul Gheorghe învingând balaurul* sau *Frumoasa grădinăreasă* (ambele la Muzeul Luvru, Paris). Madonele sale suscită în primul rând admirație; delicatețea

liniilor, gama cromatică nuanțată, lumina suavă a peisajelor pun în valoare frumusețea deopotrivă ireală și pe deplin strălucitoare a personajelor feminine. Renumele pe care și-l construiește îl face să fie chemat la Roma în serviciul papei Iuliu al II-lea, în 1509.

Formarea atelierului său

Rafael nu făcuse încă dovada talentului său ca pictor de fresce la vremea când papa Iuliu al II-lea îi comandă decorarea noilor camere, *stanze*-le Palatului Vatican. Cu toate acestea, primele lucrări pe care le realizează în *Stanza della Signatura* dau întreaga măsură a talentului său: stăpânirea temelor iconografice, fie că sunt religioase *(Disputa Sfintei Taine)*, umaniste *(Școala din Atena)* sau mitologice *(Parnas)*, încadrarea firească a formelor într-un spațiu complex și atenția acordată caracterului fiecărui personaj inaugurează o nouă eră artistică. Decorația celei de-a doua camere (a lui Eliodor) este mai cu seamă o încununare a marii reușite a cercetărilor sale categorice asupra culorii și luminii, evidentă în mod special în *Izbăvirea Sfântului Petru*. Amploarea comenzilor din partea Vaticanului îl obligă pe Rafael să-și asocieze alți pictori pentru executarea parțială sau chiar totală a unor lucrări: ornamentele grotești din Logiile Vaticanului sunt executate de elevi formați în atelierul său. Acești colaboratori au contribuit mult la difuzarea stilului lui Rafael prin reproducerea manierei maestrului. Grație lor, influența sa a fost perpetuată, contrazicându-i întrucâtva epitaful: „Aici zace Rafael, cel care a speriat Natura, înfricoșată a-i deveni sclavă în timpul vieții și de a pieri fără urmă după moartea lui".



Schimbarea la Față
Rafael, 1518-1520
Ulei pe pânză, 405 x 278 cm
Pinacotecă, Vatican

Sfârșitul operei. *Schimbarea la Față* este ultimul tablou al lui Rafael, cel în care pictorul transpune sinteza artei sale. Expresivitatea personajelor, gesturile lor dezordonate și totuși perfect coerente conferă operei o dimensiune dramatică alcătuită din tensiuni și cursivitate în același timp. Planul sacru, în jumătatea superioară, înfățișează o gândire picturală și simbolică asupra luminii, punând în legătură mandorla lui Iisus și asfințitul soarelui. Considerat de contemporani o culme a artei, acest tablou atestă calitățile de vizionar ale lui Rafael și rolul său de inițiator al curentelor ulterioare, de la luminism la manierism.

Influența lui Leonardo, perenitatea lui Rafael. Acest tablou, atribuit lui Giulio Romano, după un desen de Rafael, este un adevărat palimpsest iconografic. Compoziția centrală denotă cu siguranță influența lui Leonardo, prin asemănarea cu tabloul *Sfânta Ana și Fecioara și Pruncul*. Pe de altă parte, el permite să se măsoare gradul de răspândire a manierei lui Rafael, dar și denaturarea în raport cu originalul. Fixitatea expresiilor, lipsa de suplețe a drapajelor, întunecimea fundalului cu peisaj dovedesc copia, chiar dacă, în ansamblul ei, compoziția se vrea fidelă.



Mica Sfântă Familie
Atribuit lui Giulio Romano, după Rafael, 1518-1519
Ulei pe lemn, 386 x 295 cm
Muzeul Luvru, Paris

Câteva date

1483	Se naște la Urbino.
1502-1504	Retablul *Încoronarea Fecioarei*.
1504	Retablul *Căsătoria Fecioarei*.
cca 1503	Prima călătorie la Roma.
1504-1508	*Madona Ansidei, Madona Marelui Duce, Madona din Orléans, Fecioara din Chardonneret.*
1508	Roma. Începutul decorării camerelor *(stanze)*, noile apartamente ale lui Iuliu al II-lea, cu fresce (*Școala din Atena* și *Izbăvirea Sfântului Petru*). Logiile Vaticanului sunt decorate de elevii lui Rafael.
1511-12	Portretul papei Iuliu al II-lea.
după 1514	Numit arhitect al lucrărilor Catedralei San Pietro după moartea lui Bramante.
1514-1515	*Portretul lui Castiglione* (Muzeul Luvru, Paris).
1520	Moare la Roma.

Michelangelo

Artistul ideal

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) s-a impus încă din timpul vieții ca principalul artist al Renașterii italiene, pictor, arhitect și sculptor deopotrivă. Virtuozitatea tehnică a operelor sale, ale căror forme prefigurează manierismul, fascinația exercitată de personaj (artist de geniu, dar solitar și iute la mânie, onorat de cei mari, dar trăind meschin), toate contribuie la modelarea unei legende care i-a precedat moartea: față de contemporanii, și deseori rivalii săi, Leonardo da Vinci și Rafael, lui îi atribuie prietenul său Vasari epitetul de „divin".

De la Florența la Roma, pe drumul gloriei

Născut într-o bogată familie de negustori florentini, dus la 13 ani în atelierul lui Domenico Ghirlandaio, unde manifestă un talent precoce la desen, el este remarcat de Lorenzo de Medici care, se spune, îl introduce în cercul eruditilor de la Curtea sa. Datorită acestei protecții, Michelangelo are acces la cultura umanistă, studiază statuara antică și anatomia. Perioadă fecundă, care oprește ascensiunea adepților lui Savonarola. La 19 ani, Michelangelo părăsește Florența pentru Roma, unde cunoaște consacrarea: prin contractul din 1498, i se comandă o *Pietà*, care „trebuie să fie cea mai frumoasă operă în marmură existentă la vremea aceea". Michelangelo imaginează pentru susținerea corpului lui Iisus o Fecioară cu trăsături surprinzător de tinere, obiect al criticilor, dar și al elogiilor totodată, și care zdruncină iconografia tradițională. Admirat, celebru, Michelangelo creează după aceea tot mai multe capodopere: la reîntoarcerea în Florența, în 1501, el îl sculptează pe *David*, simbolul vigorii și integrității guvernului florentin; în 1506, papa Iuliu al II-lea îi comandă frescele pentru plafonul Capelei Sixtine, terminate după patru ani de muncă crâncenă, după un proiect pe care Michelangelo l-a impus nu fără dificultate. Cu toate acestea, pentru el nu pictura reprezintă arta supremă, ci sculptura, deoarece ea este singura care dă formelor pe cale de a se naște întreaga plenitudine.

Armonia formelor, reflexul unei perfecțiuni ideale

Dorința de a plăcea nu a fost niciodată o preocupare pentru Michelangelo. Comanditarilor săi, celor șapte papi pentru care a lucrat, a încercat întotdeauna să le impună propriile principii: monumentalitatea ansamblurilor sculptate, primatul formei, al reliefului, puritatea conturului în pictură. Element de unitate și sursă a tuturor acestor arte, desenul a reprezentat pentru Michelangelo baza operei sale, știința prin



Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil (Tondo Doni)
Michelangelo, cca 1506
Pictură pe lemn, diametru 120 cm
Uffizi, Florența

Prioritatea reliefului. Acest *tondo* dovedește stăpânirea perfectă a echilibrului figurilor în spațiu: Sfânta Familie se încadrează în conturul cercului fără a fi limitată de el. Vigoarea mișcărilor, prezența în fundalul „profan" a nudurilor pun în evidență mai ales desenul corpului uman, supus unui efect de relief asemănător cu operele sculptate. Modeleul brațelor, torsiunea bustului, tensionarea spre spate a Fecioarei sunt tot atâtea reminiscențe ale sculpturii. O asemănare cu *Aurora* mormântului Medici clarifică și confirmă aceste afinități: corpurile, pline și ferme, poartă aceleași umbre și într-un caz, și în celălalt.



Mormântul familiei Medici
Michelangelo, 1526-1531
Detaliu
Marmură,
San Lorenzo Sagrestia Nuova, Florența

excelență, în mod special în reprezentarea corpului uman. Musculoase și carnale, aceste corpuri exprimă toate mișcările vieții, dar și pasiunile sufletului. Fresca *Judecății de Apoi* de la Capela Sixtină, a cărei restaurare recentă a dat la iveală îndrăzneala coloritului inițial, prezintă laolaltă contorsiunile durerii, gestul ofrandei sau al implorării, deznădejdea, mulțumirea, neîncrederea. Fiecare expresie relevă un adevăr moral, fiecare trăsătură dă formă unei idei.



Moise
Mormântul lui Iuliu al II-lea
Michelangelo, cca 1515
Marmură, înălțime 235 cm
San Pietro in Vincoli, Roma

Un *Moise* neîncrezător într-un proiect anevoios. Michelangelo are 30 de ani atunci când, în 1505, papa Iuliu al II-lea îi solicită execuția mormântului. Comandă glorioasă, promisiune a unei cariere strălucite, dar și chinuitoare: Michelangelo va lucra timp de 40 de ani la acest proiect, terminat doar în 1545, la 32 de ani după moartea papei. Între timp, se succed conflicte cu comanditarul, cu moștenitorii, se schimbă orientarea politicii artistice pontificale, proiectele sunt refuzate și refăcute. Amărât și obosit, Michelangelo nu realizează, în final, decât trei statui pentru această mare operă, dintre care un *Moise* a cărui furie pare ascunsă sub o aparență de calm maiestuos; Freud a văzut în imaginea tumultului reprimat expresia propriului zbucium al lui Michelangelo pentru opera sa.



Desen pregătitor pentru *Judecata de Apoi*
Michelangelo
Muzeul de Arte Frumoase, Rennes

Anatomiile scandaloase ale Capelei Sixtine. Acest desen pregătitor pentru fresca *Judecății de Apoi* de la Capela Sixtină redă un suflet damnat, copleșit, împins de un demon spre iad. Arta lui Michelangelo se structurează în primul rând pe desenul anatomic, trasat în prealabil în schița oricărei lucrări, fie ea pictură sau sculptură. Desenul, schelă a formelor și susținător al drapajelor, este temelia operei pe cale de a se naște și o construiește. Considerate șocante de Conciliul de la Trento, sexele nudurilor vor fi acoperite de un văl pudic. Acest desen prezintă înfățișarea inițială a figurilor, când nu cunoscuseră această formă de cenzură.



Sclav neterminat
Michelangelo, cca 1520-1530
Marmură, înălțime 263 cm
Galeria dell'Academia, Florența

O operă prinsă în marmură. Douăsprezece statui de sclavi, simbolizând sufletul prizonier al corpului, erau destinate inițial să decoreze mormântul papei Iuliu al II-lea. Michelangelo nu a început decât șase pe care nu le-a terminat. Masă concentrând chiar în stadiul de schiță energie și forță, acest sclav care ar fi trebuit să se desprindă, dar a rămas prins pentru vecie în bucata sa de marmură, este un hibrid, fascinant din punct de vedere estetic, dar și o prețioasă indicație asupra metodei de lucru a lui Michelangelo: în imperfecțiunea formei se poate citi ideea premergătoare operei.

Câteva date

1475	Se naște la Caprese.
1489	Frecventează cercul familiei Medici; studiază antichitățile din Grădina San Marco.
1490-1492	*Bătălia Centaurilor.*
1499	Roma, *Pietà.*
1501	Se întoarce la Florența.
1501-1504	*David.*
1505	Prima comandă pentru mormântul papei Iuliu al II-lea.
1508-1512	Decorarea bolților Capelei Sixtine.
1521	Începerea lucrărilor la Capela Medici.
1535	Se instalează definitiv la Roma. Papa Paul al III-lea îl numește arhitect, sculptor și pictor-șef al Vaticanului.
1536-1541	*Judecata de Apoi* de la Capela Sixtină.
1547	Este numit șef de lucrări la San Pietro la Roma.
1564	Moare la Roma.

Giorgio Vasari

Pictor, arhitect și primul istoric de artă

Vedere a Galeriilor Uffizi
1560-1580
Florența

Un nou palat pentru o nouă domnie. Construirea galeriilor, începută în 1560 și terminată în 1580, denotă dorința lui Cosimo de Medici de a transfera centrul de putere de la Palazzo Vecchio într-un nou edificiu. Acest ansamblu arhitectural cu numeroase galerii comunicante a fost primul care a adăpostit o expunere a operelor de artă în sensul modern al cuvântului. De o parte și de alta a actualei intrări în muzeu se găsesc statuile lui Cosimo de Medici și Lorenzo Magnificul, omagiu adus celor două figuri emblematice ale politicii culturale florentine.

Administrator al Școlii de Arte Frumoase și ideolog al familiei Medici, Vasari (1511-1574) este și artizanul supremației politice și culturale a Florenței. Opera sa este orientată spre celebrarea geniului toscan hărăzit de soartă.

Giorgio Vasari s-a născut la Arezzo, tatăl său fiind olar, după cum spune traducerea din italiană a numelui Vasari. Ascensiunea sa, marcată de constanta căutare a unor puternici protectori, atinge apogeul prin colaborarea cu marele duce Cosimo I de Medici. Chiar dacă primele lucrări le execută la Roma, unde pictează, în 1546, frescele Palatului Cancelariei, dacă va lucra apoi la Sala Regia de la Vatican, chiar dacă îl regăsim la Veneția, Neapole sau Pisa, unde construiește, în 1558, Palazzo dei Cavalieri, activitatea sa principală se desfășoară la Florența. După episodul republican, începând cu 1553, Cosimo demarează consolidarea statului toscan, dorind să facă din viața artistică florentină mesagerul politicii sale. Colaborarea dintre cei doi este pe cât de hotărâtă, pe atât de facilă: artist de Curte, Vasari este avid de onoruri și îi seduce cu ușurință pe cei puternici prin veleitățile sale multiple. „Director al Artelor Frumoase" în vremea domniei Medicilor, el se ocupă de ceremoniile de la Curte, fie că este vorba, în 1564, despre funeraliile lui Michelangelo sau despre decorurile pentru nunta lui Francisco de Medici și a Ioanei de Austria, în 1565. Artist oficial al puterii, colaborează la refacerea și restructurarea ei. În 1560, trece la construirea Palatului Uffizi, destinat să înlocuiască fostul centru al puterii marelui ducat, Palazzo Vecchio, și să marcheze renașterea politică a Florenței unde, la inițiativa lui Cosimo, fondează Academia de Desen în 1561.

Decorul rafinat al unei arte de Curte. Această încăpere de mici dimensiuni, din Palazzo Vecchio, era „muzeul" unde Francesco I de Medici păstra cele mai prețioase obiecte ale colecției sale. În 1570, Vasari execută programul decorației încăperii, pe tema celor patru elemente, imaginată de Vincenzo Borghini. Pe plafon, picturile lui Vasari ilustrează bine rafinamentul propriu artei de Curte, dar și al autorului însuși: culori deschise, compuneri savante de personaje înlănțuite, manierismul figurilor de o eleganță absolută.



Studiolo-*ul lui Francesco I de Medici*
1570
Palazzo Vecchio, Florența

Viețile, între mit și realitate

Atunci când, în 1550, Vasari publică prima ediție din *Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architetti, da Cimabue insino a'nostri tempi* (*Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți de la Cimabue până în zilele noastre*), demersul este fără precedent. Revizuită în 1562, apoi în 1568, această antologie constituie și astăzi o sursă majoră de informații privind arta italiană din secolul al XIII-lea până la apogeul Renașterii. Având peste două sute de titluri, antologia construiește o panoramă exhaustivă și admirabil documentată asupra celor care au modelat arta italiană pe parcursul a trei secole. Ordinea cronologică a titlurilor este bazată de fapt pe ideea evoluției constante a artelor, progres care culminează, în ediția din 1550, cu apariția lui Michelangelo, florentin genial și artist neîntrecut. I s-ar putea reproșa lui Vasari subiectivitatea, arta toscană fiind favorizată în ansamblul proiectului, numeroasele sale distorsiuni, ca și abundența de anecdote mai mult sau mai puțin semnificative, dar care tind să transforme în mituri unele dintre aceste vieți. Ar însemna să uităm însă că această scriere, văzută chiar în perspectivă istorică, este fructul unei perioade în care Toscana își revendică supremația culturală asupra rivalilor și că Vasari dorește în esență să demonstreze existența geniului și mai puțin o înșiruire de fapte seci.



Studioul pictorului
Frescă
Casa del Vasari, Arezzo

Viața pictorului. Această reprezentare a pictorului în atelierul său face parte dintre frescele pe care Vasari le-a realizat pentru a-și decora casa din Arezzo, transformată acum în muzeu. Departe de arta oficială a Florenței, subiectul capătă un aer intim, după cum arată și naturalețea cu care tinerele modele se dezbracă. Cel care a ridicat vălul de pe viețile celor mai mari dintre predecesorii săi pare să susțină aici o prezentare, fără artificii și emfază, a propriei sale existențe.



Celebrarea și legitimarea puterii familiei Medici. Această frescă are o dublă încărcătură simbolică. Ea este în primul rând ilustrarea legăturilor speciale întreținute de familia Medici cu artiștii, de la Cosimo cel Bătrân, aici reprezentat în chip de mecena al arhitectului Brunelleschi. Dar în plus, fresca arată că întoarcerea de puțină vreme a unui Medici în fruntea ducatului Toscanei își găsește legitimitatea în măreția lui trecută din Quattrocento. Făcând astfel referință la trecutul prestigios al Florenței din timpul familiei Medici, Vasari se înscrie el însuși în aceeași glorioasă tradiție.

Brunelleschi îi prezintă lui Cosimo macheta Bisericii San Lorenzo
Frescă
Palazzo Vecchio, Florența



PAVLO VCCELLO PITTOR FIORENT.



MASACCIO DA S. GIOVANNI PITTORE.



FRA GIOVANNI DA FIESOLE PITTORE.

Portretele lui Ucello, Masaccio și Fra Angelico
Gravuri extrase din *Vite de'più eccelenti pittori, scultori e architetti*
Ediția din 1568

Biograful artiștilor florentini. Pentru a doua ediție a *Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Vasari a adăugat la începutul fiecărei *vieți* un portret gravat al subiectului său. Imaginea ornamentează textul, dar are și o valoare explicativă și istorică: fiecare portret trebuie să redea, în afară de fizionomia artistului, una dintre trăsăturile sale de caracter.

Portretul în secolele al XV-lea și al XVI-lea

Recunoașterea și dezvoltarea unui gen

Portretul devine un gen esențial pentru secolul al XV-lea, căpătând o legitimitate socială și artistică care îi permite sa rivalizeze cu pictura istorică.

Exigențele față de portret și pictura istorică sunt diferite. Reluând distincția formulată de Aristotel, secolul al XV-lea consideră că portretistul pictează oamenii așa cum sunt, pe când pictorul de scene istorice, mitologice sau biblice trebuie să îi reprezinte așa cum ar trebui ei să fie. „Marea" pictură caută frumusețea ideală și reconstruită, nu aparența de moment.

Imitație și recunoaștere socială

Avântul portretului ca gen are loc în perioada 1420-1460, în Flandra și Italia. Portretul flamand descrie cu eleganță realitatea obiectivă și sintetică (Van Eyck).



Iuliu al II-lea
Tizian, cca 1546
Ulei pe lemn, 99 x 82 cm
Palatul Pitti, Florența

Lecția lui Rafael. Acest tablou nu este o compoziție originală: el reia o schemă a lui Rafael. Tizian vizează foarte precis atitudinea papei, izolat de spectator prin forța fondului întunecat și prin rigiditatea aparentă a chipului. Făcând referință directă la Rafael, pictorul este legitimat chiar de opera unuia dintre maeștrii săi. Totuși, prin vivacitatea tușei care acoperă în subtile nuanțe cromatice ale unui registru de roșu veșmântul sacerdotal, Tizian pune în practică descoperirile proprii colorismului venețian. El reușește astfel să împace grija pentru veridic cu caracterul oficial al celui portretizat.



„*Portretele marilor maeștri sunt pictate într-o manieră mai bună și cu o mai mare perfecțiune decât cele ale altora, dar, de cele mai multe ori, sunt mai puțin asemănătoare.*"

Giovanni Battista Armenini,
Adevăratele precepte ale picturii, *1586*

Baldassare Castiglione
Rafael, cca 1515
Ulei pe pânză, 82 x 67 cm
Muzeul Luvru, Paris

Modelul gentilomului umanist. Baldassare Castiglione este autorul lucrărilor de teorie despre comportamentul ideal al curteanului perfect: Rafael îl portretizează ca pe un om onest. Fondul neutru, veșmântul de blană neagră (ale cărei reflexii mătăsoase sunt redate prin simple tușe deschise la culoare), expresia sobră a chipului și a mâinilor marchează o stare de spirit cumpătată. Pictorul focalizează astfel atenția spectatorului asupra privirii personajului care pare să-l fixeze, dându-l lui Castiglione înfățișarea unui om stăpân pe emoțiile și pe felul în care se prezintă. Raportul între personajul figurat și expozeul său devine subiectul acestei pânze.

Italia unește tradiția portretului de aparat, eroic, având o dimensiune narativă mai amplă și cu accent pe familiar, de descrierea sociologică a epocii. Astfel, după modelul unor Rafael sau Tizian, care își câștigă faima de portretiști la Curțile papale, regale sau imperiale, pictorul devine preferatul mai-marilor lumii, asemenea unui cronicar. Portretele lui Carol Quintul sau al papei Iuliu al II-lea răspândesc în întreaga Europă tipul de portret monumental, cu chip foarte expresiv. Savanții umaniști doresc să-și aibă efigiile inserate pe frontispiciile tratatelor lor. Palatele și locuințele persoanelor de vază sunt decorate cu portrete de ceremonie menite să le demonstreze rangul. Pictorii francezi (Jean Fouquet, François și Jean Clouet sau Corneille de Lyon, de origine flamandă) consacră noua manieră în care reprezentarea figurii umane, integrată în spațiu, oscilează între realismul Nordului și manierismul italian. Portretul nu mai este un gen al banalității: descrierea minuțioasă a defectelor sau a diformităților este dorită, fiind relevantă pentru identitatea și particularitățile modelului.

Portretul, teren experimental al picturii

Începând de atunci, portretul devine prin excelență genul pictorilor coloriști și domeniul în care ei realizează experimente empirice. Adoptarea tehnicii *sfumato* pentru fundalul peisajului, a figurilor cu contururi estompate (Leonardo da Vinci) sau simplificarea gamei cromatice permit punerea în valoare a tonurilor naturale ale pielii, moliciunea cărnii, volumul și drapajele veșmintelor, jocurile de lumină și reflexele. Mai bine decât pictura istorică, portretul subliniază tehnicitatea pictorului. Recunoașterea portretului ca gen major coincide de altfel cu nașterea autoportretului. Luându-se ca model, pictorii (Dürer, Rafael în *Școala din Atena*) subliniază faptul că imaginea socială a portretistului, la fel ca arta sa, devine în sfârșit evidentă.



Portret de bărbat
Daniel Dumonstier
Mină neagră, sanguină, cretă albă pe hârtie
Școala Națională Superioară de Arte Frumoase, Paris

Portretele în trei creioane. Dumonstier, lungă dinastie de pictori, a perfecționat tehnica portretului desenat cu mine colorate, apoi întărit cu pastel și guașă, care permite minuțiozitate și austeritate în redarea rapidă a formelor. Aici, câteva linii sunt suficiente pentru a trasa chipul. Unele detalii (părul, ochii) sunt tratate cu atenție, altele sunt eludate în beneficiul efectului general. Această economie de mijloace întărește naturalețea reprezentării, tușa sa nervoasă și realistă. Daniel Dumonstier, prieten al oamenilor de litere și al curtenilor, va influența prin rafinamentul său arta pastelului din secolul al XVIII-lea.



Presupusul portret al Louisei de Rieux, doamnă de Ancenis
Corneille de Lyon
Ulei pe lemn, 16 x 12 cm
Muzeul Luvru, Paris

Intimitatea și luxul Nordului. Din micile dimensiuni ale tabloului și sub influența tradiției nordice și a artei miniaturii, Corneille de Lyon exploatează toate resursele vizuale. Încadrarea modelului (până la talie) accentuează observarea sa psihologică. Cadrul, o fațadă de templu în *trompe l'œil*, dă măreție portretului integrându-l într-un context monumental. În maniera sobră a sipetelor, negrul veșmintelor pune în valoare bijuteriile și strălucirea pietrelor prețioase. Arta lui Corneille de Lyon îmbină prețiozitatea și minuțiozitatea liniilor cu o mare subtilitate a efectelor cromatice.

Alegoria

Invizibilul și reprezentarea sa

Procedeu de sorginte literară, alegoria exprimă prin intermediul unei imagini sau al unei reprezentări o idee, o valoare sau un concept, folosindu-se analogia. Utilizat de-a lungul întregului Ev Mediu, acest artificiu vizual este folosit și în secolul al XVI-lea: suprapunând sensul figurat cu cel propriu, alegoria va permite artiștilor atingerea adevărului uman prin intermediul povestirii mitologice sau religioase.

Termenul apare în limbile europene la începutul secolului al XIII-lea, dar anumite texte dovedesc existența picturilor alegorice sau simbolice încă din Antichitate. Lumea văzută prin intermediul abstracției alegorice oferă pictorilor o manieră originală de a face să coincidă retoricul și cotidianul.

Nașterea alegoriei

Pictor atestat al lui Alexandru cel Mare, Apelles a realizat un tablou alegoric unde, pentru a se răzbuna pe un rival, a reprezentat figuri simbolice purtătoare ale unui mesaj critic. Descris cu precizie, acest tablou pierdut, cunoscut sub numele de *Calomnia lui Apelles*, l-a inspirat atât pe Boticelli, cât și primele compoziții alegorice ale Renașterii, de felul picturilor lui Andrea Mantegna pentru cabinetul Isabelei d'Este, la Mantova (*Parnas*, 1496-1497; *Lupta dintre Vicii și Virtuți*, 1502). Alegoria devine o modalitate de expresie din ce în ce mai frecventă la pictorii europeni. Dacă inițial este folosită cu precădere în compozițiile de inspirație mitologică, curând ea este preluată în toate genurile picturii. Tablourile lui Hieronymus Bosch reinterpretează marile teme creștine, introducând elemente păgâne sau simboluri clarificatoare (*Păcatele capitale*; *Grădina desfătărilor*), în vreme ce în Spania și în Olanda, avântul picturilor despre Apocalipsă permite asocierea naturii moarte (Antonio de Pereda). Derivând din tema vieții Sfântului Ieronim și din meditația asupra



FARMECUL AMORULUI
MAESTRU DIN ZONA RINULUI INFERIOR, SECOLUL AL XV-LEA
ULEI PE LEMN, 24 X 18 CM
MUZEUL DE ARTĂ, LEIPZIG

Naturalism și alegorie. Această operă bizară combină experiența naturalistă a picturii germane cu gustul din ce în ce mai dezvoltat pentru alegorie. Bine construită, compoziția în perspectivă a încăperii îi permite artistului să transforme personajul feminin într-o alegorie a amorului conjugal și a seducției, învăluind silueta în voaluri transparente, ireale. La fel ca picturile flamande ale aceleiași epoci, compoziția acordă o importanță capitală celor mai mici detalii care, tratate cu precizie, joacă toate un rol în semnificația alegorică a scenei.



TRIUMFUL CREȘTINISMULUI
TOMMASO LAURETI
FRESCĂ
PALATUL VATICANULUI

O alegorie religioasă. În 1582, Tommaso Laureti este chemat de papa Grigore al XIII-lea la Roma pentru decorarea Palatului Vaticanului. Sobră prin punerea în spațiu, marcată de soluțiile formale ale lui Michelangelo, această compoziție opune crucii lui Hristos cioburile unei sculpturi aflate pe pavimentul solului. Semnificația alegoriei este limpede: religia creștină învinge păgânismul și idolii săi.

timpului, picturile numite *Vanitas* îi ajută pe purtătorii de cădelniță ai Contrareformei să reflecteze asupra fragilității vieții și a importanței de a crede, în același timp, în lumea de apoi. Sub impulsul pictorilor venețieni atrași de subiecte pastorale (Giorgione, Tizian), peisajele integrează personaje (filozofi, sfinți, eremiți) sau elemente arhitecturale (ruine, orașe), purtătoare ale unei complexe semnificații alegorice.

Alegorie și program

Alegoriile sunt alimentate de numeroasele culegeri de simboluri care sunt publicate începând cu secolul al XVI-lea. Cea mai cunoscută este *Iconologia* lui Cesare Ripa, publicată pentru prima dată în 1593.

Imensul succes al compozițiilor lui Rubens și participarea sa, în 1626, la decorarea Palatului Luxemburg (Galeria *Medici*, ciclul *Viața lui Henric al IV-lea*, astăzi la Muzeul Luvru și la Uffizi) favorizează introducerea temelor alegorice în tradiția decorației parietale și în primele portrete de ceremonie. Dezvoltarea din ce în ce mai complexă a sistemului, în care toate registrele iconografice se întrepătrund, atinge apogeul în operele de la Castelul Versailles, concepute de Charles Le Brun și asistenții săi. Criticată în secolul al XVIII-lea pentru ermetismul imaginilor sale, alegoria va ceda puțin câte puțin terenul picturilor istorice și scenelor galante.



SECONDE PARTIE. 83

DIVERSES VERTVS.

LA Vertu nous est representée en general, par vne belle & agreable Fille, qui a des aisles au dos, vne Picque en la main droite, en la gauche vne Couronne de Laurier, & vn Soleil resplendissant dans son beau sein.

Elle est peinte ieune, à cause qu'elle ne vieillit iamais, & que sa vigueur qui s'augmente de iour en iour, dure autant que la vie de l'homme.

Ses aisles demonstrent que la Vertu a cela de propre de s'esleuer par dessus le vol des personnes vulgaires, afin de iouïr de ces plaisirs perdurables, ausquels prennent part les seuls vertueux.

Le Soleil qu'on luy donne pour Symbole, nous fait connoi-

L ij

Planșă din Iconologia cu reprezentări ale virtuților
Cesare Ripa (Ediția Guillemet, 1644)
Biblioteca Națională a Franței, Paris

O sursă iconografică fundamentală. Repertoriu alfabetic al figurilor alegorice însoțite de comentarii descriind și explicând precis fiecare element al reprezentării, *Iconologia* lui Cesare Ripa a fost una dintre sursele tematice cele mai citite și mai imitate în secolul al XVII-lea. Tradusă în întreaga Europă, această lucrare oferă artiștilor, poeților sau heraldiștilor o culegere alfabetică a tuturor simbolurilor și alegoriilor relevante pentru religia creștină, mitologia greacă și romană și civilizația Renașterii. Pentru diferitele figuri ale virtuții, iconologul folosește simboluri extrase din Biblie, din Viețile Sfinților (Sfântul Gheorghe și balaurul) sau din mitologie (Hercule, Atena).

> ,, *Anticii au inventat imaginile divinităților, care nu sunt decât aparențe sau măști destinate să acopere acea parte a filozofiei care privește nașterea și moartea lucrurilor din natură, sau configurarea cerului, sau influența stelelor, sau echilibrul pământului, sau alte lucruri asemănătoare.* "
>
> *Cesare Ripa,* Iconologie, *Introducere, ediția din 1636*



Apoteoza familiei Pisani
Giambattista Tiepolo, 1761-1762
Frescă, 23,5 x 13,5 m
Vila Pisani, Stra (Veneția)

Alegorie și panegiric. Mare ilustrator al serbărilor republicii și al familiilor de patricieni ai Veneției, Tiepolo se dovedește aici unul dintre cei mai mari decoratori ai secolului al XVIII-lea. Racursiurile sale surprinzătoare și tușa limpede și nervoasă care abandonează clarobscurul se înscriu în tradiția alegorică a apoteozelor venețiene care pun îndrăzneala limbajului în slujba glorificării familiei.

O frescă de familie. Nuduri feminine sau femei înveșmântate somptuos evocă virtuțile nobilei case, dar și artele. În partea dreaptă sunt reprezentați membrii familiei Pisani: Maria Pisani Sagredo care îl strânge la piept pe fiul său, Almoro, la dreapta, tatăl Andrea, iar în centru micii verișori din Veneția. Fecioara însoțită de Virtuți binecuvântează familia. În partea opusă, figura indianului evocă America, locul unde familia Pisani a făcut avere.

„Maniera" italiană

Triumful modelului renascentist



SIBILA DIN DELPHI
MICHELANGELO, CCA 1509
FRESCĂ, 350 X 380 CM
CAPELA SIXTINĂ, VATICAN

Stil și interpretare. *Sibila din Delphi* face parte din numeroasele figuri care constituie imensul și ambițiosul program al plafonului Capelei Sixtine. Atitudinea sa contorsionată, fizicul viril și musculos, gama cromatică opunând culori complementare sunt tot atâtea elemente care definesc această violență expresivă *(terribilità)*, admirată și imitată de generația pictorilor manieriști. Ea se opune eleganței rafinate *(venusta)* care caracterizează alte personaje.

Invenție a Renașterii italiene, termenul *maniera* („manieră") apărut pentru prima dată în tratatul lui Cennino Cennini (*Libro dell'Arte*, cca 1390), capătă sensul de azi la Giorgio Vasari (a treia parte a *Vieților*, 1550). Expresia *maniera moderna* desemnează pictorii renascentiști din a doua generație care, în secolul al XVI-lea, depășesc imitarea naturii și preamăresc modelele antice.

Derivat din latinul *manus*, „mână", *maniera* desemnează stilul unui artist, aptitudinile sale formale particulare. Mai puțin obiectivă, *bella maniera* (frumoasa manieră) îi relevă virtuozitatea, capacitatea de a imagina o nouă poezie a formelor, diferită de sistemele de reprezentare obișnuite.

Marile exemple

Ideea de *maniera* nu este o construcție strict istorică: la început, a plecat de la exemplul celor trei mari arhetipuri: Rafael, Leonardo și Michelangelo, repere esențiale pentru contemporani. Stilul picturilor lui Rafael devine din ce în ce mai dramatic: compozițiile



PROFETUL ISAIA
RAFAEL, 1514
FRESCĂ, 250 X 155 CM
BISERICA SFÂNTUL AUGUSTIN, ROMA

O sinteză a stilurilor. Această pictură îmbină formulele lui Rafael desfășurate în *Stanze*-le Vaticanului și inovațiile formale propuse de Michelangelo la Capela Sixtină. Repertoriul tematic (alegerea unui personaj impunător), redarea torsionată a atitudinii, gama cromatică alăturând culorile vii tonalităților calde trimit explicit la figurile profeților și sibilelor Sixtinei. Simetria compoziției și gustul pentru accesoriile antice sunt revelatoare pentru soluțiile adoptate de pictor în noua gestionare a spațiului.

desfășurate pe registre, multiplicarea surselor luminoase, încercările de redare a efectelor mișcării, expresivitatea chipurilor orientează generația manieristă spre o pictură a dezechilibrului și spre o reprezentare mai adaptată la viziunea momentului (Camera lui Eliodor, 1511-1514; Camera Incendiului, 1511-1517). Interesul pentru decorurile antice (basoreliefurile de la Domus Aurea – casa aurită – descoperită în ruinele Palatinului) va caracteriza groteștile lui Perino del Vaga (Logiile Vaticanului, 1519) sau stucaturile false ale lui Baldassare Peruzzi (decorurile în *trompe l'œil* de la Vila Farnesina). Pictorii emilieni Parmiggianino și Coreggio vor găsi o sursă de inspirație în cele mai cunoscute opere ale lui Leonardo (*Fecioara între stânci*, *Sfânta Ana*, *Fecioara și Pruncul*), furnizoarele unor modele de motive sau atitudini, dar și de redare a atmosferei, *sfumato*. Cu toate acestea, exemplul cel mai de seamă al manierismului italian este Michelangelo. Solemnitatea inspirației sale mistice, complexa punere în spațiu inventată în compoziția frescelor (Capelele Sixtină și Paulină), masivitatea expresivă a sculpturilor (*David*, *Sclavii*) dau formelor un nou rol demonstrativ.

Generația manieristă

Șantierul florentin al picturilor monumentale de la Annunziata este unul dintre leagănele manierismului italian. În jurul lui Andrea del Sarto se formează o nouă generație (Giorgio Vasari, Pontormo, Rosso Fiorentino), care, sub bagheta maestrului, amalgamează compozițiile triunghiulare ale lui Leonardo cu narațiunea amplă a lui Rafael și culorile luminoase ale venețienilor. Pontormo devine o personalitate a vieții artistice toscane: totuși evoluția artei sale dezvăluie maniera sa agitată în care disproporția corpurilor exprimă un umanism neliniștit. Rosso Fiorentino, fascinat de marile compoziții decorative, pleacă la Castelul Fontainebleau (1532) unde, muncind pentru Francisc I, va participa la difuzarea modelelor italiene în Franța și în întreaga Europă.

Capcanele istoriei

Începând cu secolul al XVII-lea, *maniera* tinde să devină un termen peiorativ. Desemnând, sub pana teoreticianului Pietro Bellori (1672), compoziții dezechilibrate, corpuri cu anatomie exagerată, această schimbare de sens marchează dorința de întoarcere la studiul naturii și renunțarea la toate sofisticările formale. Termenul „manierism" este utilizat în 1792 de istoricul Luigi Lanzi pentru a califica negativ a doua jumătate a secolului al XVI-lea italian, perioadă de alterare a „adevărului". Doar studiile recente au redat întreaga diversitate a acestei epoci.



MADONA CU HARPII
ANDREA DEL SARTO, 1517
TEMPERA PE LEMN, 207 X 178 CM
UFFIZI, FLORENȚA

Consecințele manierismului florentin. Acest tablou este unul dintre ultimele realizate la Florența înainte ca pictorul să plece pentru a lucra la Curtea lui Francisc I, în Franța. El constituie apogeul manierismului florentin al pictorului, care demonstrează aici interesul pentru echilibrul compozițiilor lui Fra Bartolomeo, comprehensiunea sa pentru proiect (*disegno*), construind un spațiu clar și perfect ierarhizat. Această operă emană o gravitate melancolică, departe de îndrăzneala de vedere și cromatică a discipolului său, Pontormo. Manierismul italian este alcătuit din diversitate, pe plan formal și iconografic.



COBORÂREA DE PE CRUCE
PONTORMO, CCA 1526-1527
PICTURĂ PE LEMN, 313 X 192 CM
SANTA FELICITÀ, CAPELA CAPPONI, FLORENȚA

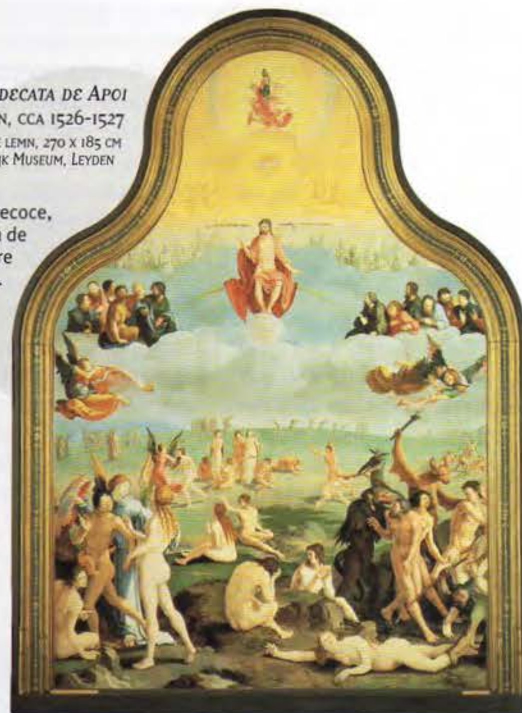
Un nou model de retablu. Însoțit de o *Bunăvestire*, dar și de o serie de *Evangheliști*, pentru care Pontormo a fost ajutat de pictorul Bronzino, acest tablou de altar constituie o veritabilă ruptură cu tradiția retablurilor secolului al XVI-lea. Absența elementelor iconografice de obicei prezente (crucea, mormântul), a reperelor de perspectivă, compoziția asimetrică dau spațiului un caracter nedeterminat. Acordurile cromatice disonante (alăturarea culorilor reci de cele cu reflexe de flacără) și lumina rece și abstractă care pare să decoloreze culorile sunt artificii proprii manierismului, la fel ca alungirea siluetelor. Toate aceste elemente întăresc expresia dramatică a scenei și scot în evidență confuzia halucinată a personajelor.

Manierismul în Europa

O „limbă comună" pentru toate artele

Apărut mai întâi la Roma și la Florența pe parcursul secolului al XVI-lea, manierismul se dezvoltă apoi în întreaga Italie și în restul Europei. Arta se îndepărtează de echilibrul clasic al Renașterii, îmbrățișând o exprimare ciudată care se adresează cunoscătorilor avizați și Curților rafinate.

Definirea printr-un singur termen a expresiei artistice a unui întreg secol conduce în mod inevitabil la simplificări, însuși termenul de „manierism" fiind aplicat a posteriori. Artă de Curte, artă a tensiunii și a contradicției (schismă religioasă, tulburările politice pentru constituirea statelor), secolul al XVI-lea conjugă dorința de a pune creația în slujba gloriei princiare cu criza de conștiință a unui umanism aflat în dezechilibru. Manierismul rezidă în aceste tensiuni între intenția de a scăpa din capcana imitației servile a realului și hotărârea de a obține autonomia artei, transformând-o într-o practică independentă a virtuozității.



Judecata de Apoi
Lucas de Leyden, cca 1526-1527
Pictură pe lemn, 270 x 185 cm
Stedelijk Museum, Leyden

Un manierism olandez. Pictor precoce, gravor de nenumărate ori imitat, Luca de Leyden realizează aici una dintre capodoperele picturii sale religioase. Această *Judecată de Apoi* este partea centrală a unui triptic care mai conține un *Paradis* și un *Infern*. Reamintindu-și învățăturile manieriste ale maestrului său, Cornelis Engebrechtsz, pictorul nu caută contraste violente, dar administrează cu subtilitate golurile și plinurile, tonalitățile deschise ale grupurilor de personaje și zona întunecată a solului, anticipând marile compoziții ale lui Cornelis Van Haarlem.

Influența politică a modelelor manieriste

Lui Filip al II-lea i se datorează introducerea manierismului în Peninsula Iberică. Stabilindu-și Curtea la Madrid, el invită la realizarea numeroaselor sale proiecte (Escorial, Alcazar) pictori din Italia și din Țările de Jos, refuzând implicarea națională a unei arte provinciale și demodate. Schemele compoziționale ale lui Pontormo sau Sebastiano del Piombo influențează producțiile locale, în mod special lucrările lui El Greco (*Înmormântarea contelui de Orgaz*, 1586), ale lui Pedro Campaña și Alonso Berruguete. În Anglia, pătrunderea pictorilor italieni sau flamanzi îi orientează pe anumiți artiști autohtoni spre genul portretului sau al miniaturii (Nicholas Hilliard sau Isaac Oliver). În Franța, șantierul de la Fontainebleau va deveni, grație lui Francisc I, un „șantier universal", unde se făurește chipul unitar al tuturor artelor, care îmbracă un anume specific al interpretării manierismului italian grație prezenței lui Rosso Fiorentino, Primaticcio sau Niccolò dell'Abate.

Manierismul Nordului

Răspândirea manierismului în Flandra sau în Țările de Jos este un proces mai complex, tradiția artistică a acestor țări fiind puternică și îndelungată. Cu toate acestea, reînnoirea necesară a



Eva, prima Pandora
Jean Cousin-tatăl, cca 1550
Pictură pe lemn, 97 x 150 cm
Muzeul Luvru, Paris

Unul dintre primele nuduri ale picturii franceze. Reprezentant al școlii de la Fontainebleau, Jean Cousin participă, în 1549, alături de sculptorul Jean Goujon, la realizarea decorației pentru un arc de triumf celebrând intrarea regelui Henric al II-lea în Paris. Această *Eva, prima Pandora* arată influența lui Rosso asupra școlii de la Fointainebleau, gustul pentru un erotism erudit venit dinspre nudurile lui Michelangelo, amestecând tematica mitologică (Pandora, femeia care a răspândit toate relele pe Pământ) și religioasă (Eva, ademenită de șarpe). Autor al unui tratat de perspectivă (1560), Cousin înscrie corpul feminin, întruchipare a *venusta*, într-un peisaj atmosferic, unde spațiul este străpuns cu ajutorul unei arhitecturi vegetale.

artei locale trece prin etapa de asimilare a italienismului care devine, anapoda, o modalitate erudită de a merge mai adânc în tradiția națională. Astfel, Bruegel se folosește de călătoria sa transalpină pentru a redescoperi valorile filiației flamande și a reformula inovațiile lui Bosch. Obiceiul călătoriei italiene, devenit uzual, permite analiza la fața locului a operelor: Marteen Van Heemskerck aduce numeroase desene adnotate ale celor mai importante monumente și antichități, Pieter Coecke Van Aelst traduce pentru prima dată în olandeză *De L'Arhitectura* (secolul I î.Hr.) lui Vitruviu și *Cărțile de arhitectură* de Sebastiano Serlio (1539). Manierismul flamand atinge apogeul în anii 1550, o dată cu Jan Gossaert și Frans Floris, aflați în fruntea unui imens atelier unde se formează Martin de Vos și Anthonis Moor. Hendrick Goltzius, meșter neîntrecut în arta desenului, realizează numeroase stampe în care tratarea plină de virtuozitate a hașurilor este o preluare a formulelor italiene și o anticipare a clarobscurului lui Rembrandt. Aceste abordări manieriste diverse în Europa secolului al XVI-lea răspund printr-o abilitate artistică deosebită de camuflare a realității incertitudinilor politice și sociale ale epocii.



Sfântul Cristofor
Alonso Berruguete
Lemn policrom
Muzeul San Gregorio, Valladolid

O reformulare a *terribilità*. Sculptor, dar în egală măsură pictor și arhitect, Berruguete a fost discipolul lui Michelangelo, înainte de a deveni, în Spania, artistul de Curte al lui Carol al V-lea. Monumentalitatea sculpturii sale, gustul pentru desenul articulațiilor și al mușchilor precum și pentru atitudinile contorsionate trimit la statuara lui Michelangelo. Totodată, bogata policromie, care utilizează cu brio aurul sau patina de ocru a lemnului, înscrie căutările formale ale lui Berruguete în tradiția lemnului sculptat spaniol, influențând picturile lui Pontormo și Rosso.

Arta spaniolă în secolul al XVI-lea

Formarea unei arte naționale



RĂSTIGNIREA
PEDRO CAMPAÑA, CCA 1540
ULEI PE LEMN, 54 X 40 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Aportul flamand. Peeter de Kempeneer, zis Pedro Campaña, de origine flamandă, se instalează la Sevilla în cca 1540, unde, grație modelelor din Nord, va rupe cu tradiția medievală încă în vigoare în această regiune. Minuțiozitatea detaliilor și atenția acordată redării materiei sunt o dovadă a influenței unor pictori ca Van Eyck sau Rogier Van der Weyden. Episodul ales de Campaña în nararea acestei *Răstigniri* (un soldat îl ucide pe Iisus cu o lovitură de lance), concentrarea figurilor în jurul crucilor și jocul privirilor și al gesturilor creează efectul dramatic al scenei, dându-i aspectul unei reprezentări violente și teatrale.

PIETÀ
LUIS DE MORALES, 1560-1570
PICTURĂ PE LEMN, 124 X 94 CM
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES, MADRID

O pictură pioasă. Propunerea picturală a lui Morales se explică în mare parte prin locul unde a fost executată, provincia Estremadura, unde cardinalul Cristobal Sandoval y Roja încurajează un nou spirit al iluminării prin credință, apropiat sentimentalismului religios. În interiorul unei compoziții de format restrâns, pictorul este mai ales în căutarea expresiei patetice. Tentele cadaverice de pe trupul lui Iisus sunt redate cu o paletă limitată de tonuri, puse în valoare de sângele întins pe pielea rece. Degetele Mariei susțin deja un cadavru. Acest tablou denotă astfel tendințele naturaliste pe care pictura spaniolă le va perpetua de-a lungul întregului secol al XVII-lea, precum și fascinația sa permanentă pentru expresia durerii și a decăderii fizice.



Prezența pictorilor flamanzi și italieni în Peninsula Iberică și importul modelelor venețiene deschid drumul experimentelor artiștilor spanioli ai secolului al XVI-lea, ceea ce va contribui la constituirea unei identități artistice proprii, caracterizată în special printr-un spațiu pictural lipsit de profunzime, prin gustul pentru racursiuri perspectivale radicale și corpuri în atitudini chinuite.

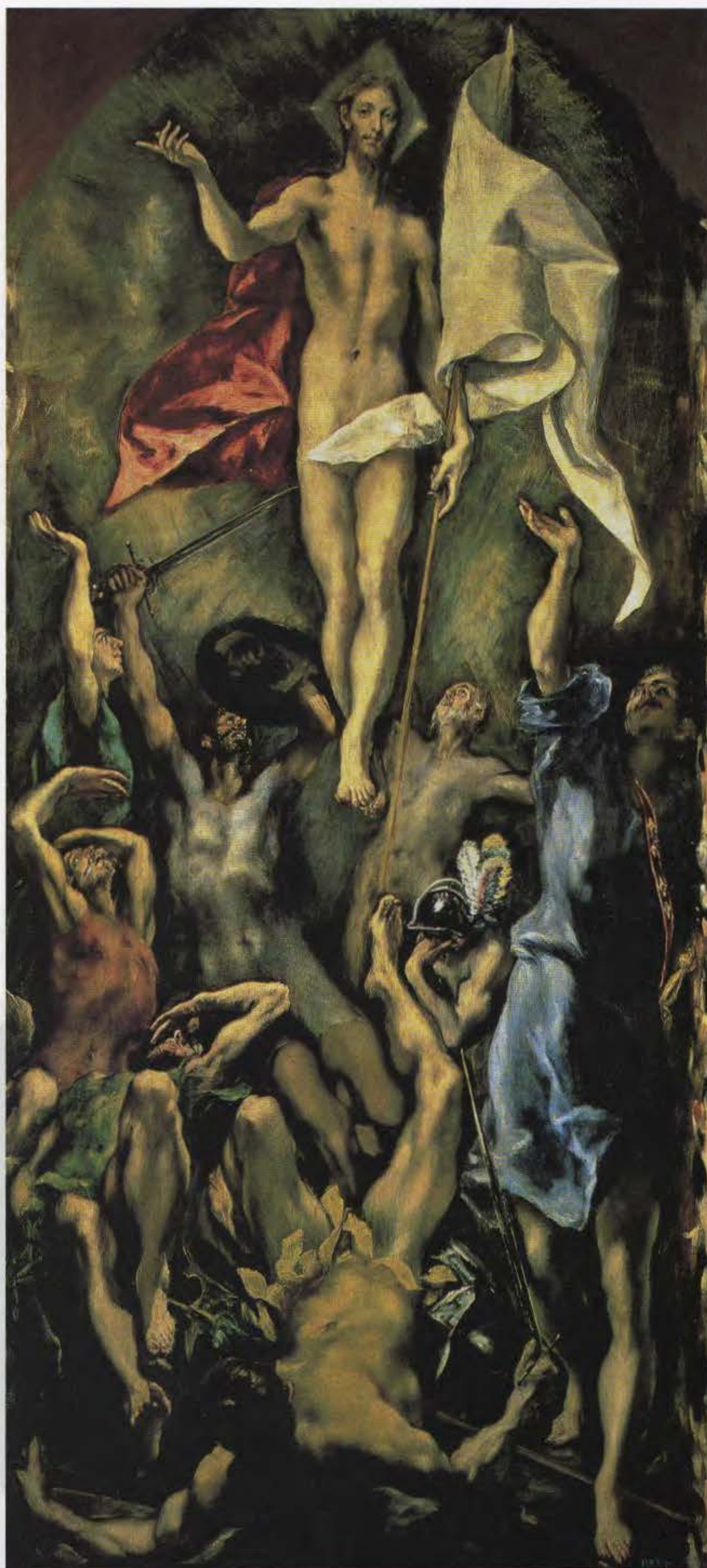
Începând cu secolul al XV-lea, după călătoria lui Jan Van Eyck în Castilia, numeroși pictori flamanzi, ca Juan de Flandra, vin să lucreze în Spania, suscitând o admirație exagerată pentru precizia naturalistă a Țărilor de Jos și atenția la realismul detaliului. Atunci se formează o veritabilă școală „hispano-flamandă", a cărei influență se va simți cu precădere în pictura religioasă. În secolul al XVI-lea, urcarea pe tron a lui Carol Quintul, legăturile sale speciale cu Burgundia și Flandra, precum și primele conflicte între Spania catolică și Țările de Jos, în parte protestante, încurajează din nou instalarea în peninsulă a unor pictori flamanzi, ca Pedro Campaña (decorația catedralei din Sevilla) sau Anthonis Moro, creator al portretului esențializat (*Dama cu giuvaier*, Muzeul Prado).

El Greco și introducerea modelelor italiene

Probabil elev al lui Tizian la Veneția, marcat de arta lui Michelangelo la Roma, El Greco realizează la Toledo, unde se stabilește în cca 1584, o pictură influențată de maniera venețiană (spațiul arhitecturat al lui Tintoretto, alchimia colorată a lui Tizian) și de compozițiile manieriste promovând formele elongate și gestualitatea grandilocventă. El Greco transfigurează foarte repede imitația și dă naștere unei iconografii particulare, în care tensiunea verticală a corpurilor și alegerea unei palete cromatice reci creează un climat religios extatic. Mecenatul regal încurajează dezvoltarea relațiilor artistice între Italia și Spania. Marile lucrări de renovare și construcție inițiate de Filip al II-lea vizează palatele regale (mai ales Alcazar și Escorial). De aceea el aduce pictori italieni ca Federico Zuccari, pe lângă care se formează noua generație de tineri pictori spanioli (Vincente Carducho, Patricio și Eugenio Caxes).

Identitate artistică, creată în timp

Multitudinea modelelor propuse picturii spaniole a secolului al XVI-lea îi conferă acesteia un aspect de mozaic în care școlile străine domină producția artistică națională. Totuși, de-a lungul întregului secol, în numeroase centre artistice se formează o pictură specifică. Dincolo de această multitudine, identitatea picturii spaniole se recunoaște în maniera de reprezentare care accentuează expresivitatea. Sculptorii (Francisco de Rincon) și pictorii (Luis de Morales) realizează compoziții șocante în care lumina artificială și modelajul reliefat creează dramatismul personajelor, iar introducerea detaliilor profane dă operelor un caracter mai apropiat de cotidian. Arta spaniolă reia legătura cu cerințele religiei (Spania este bastionul catolicismului produs de Contrareformă, limitând producția picturală la registrul spiritual), ceea ce a justificat preocuparea ei pentru redarea corpurilor mutilate ale martirilor și a meditației asupra suferinței lor.



ÎNVIEREA
EL GRECO, CCA 1600
ULEI PE PÂNZĂ, 275 X 127 CM
MUZEUL PRADO, MADRID

O sinteză artistică. Această operă a lui El Greco reia esența vocabularului formal al operelor italiene care au format și influențat pictura spaniolă. Compoziția ascendentă este marcată de formatul vertical al pânzei. Încrucișarea diagonalelor, perspectiva urcătoare, multitudinea figurilor înlănțuite trimit la compozițiile complexe ale lui Tintoretto, în timp ce contrastele violente de umbră și lumină evocă clarobscururile lui Bassano. Absența profunzimii și a perspectivei atmosferice, moștenire a formației pictorului pe lângă școlile bizantine, întărește senzația de tensiune.

O personalitate unică. În același timp, culorile morbide ale corpurilor și deformarea lor extremă sunt mijloace iconografice utilizate de El Greco pentru a obține pierderea greutății fizice în favoarea unei transmutații mistice. Tabloul poate fi o ilustrare a scrierilor și faptelor Sfinților Tereza din Avila și ale lui Ioan al Crucii, contemporanii săi din Toledo.

Albrecht Dürer

Un artist universal



AUTOPORTRET CU SPIN
ALBRECHT DÜRER, 1493
PERGAMENT LIPIT PE PÂNZĂ, 56 X 44 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Autoportretul unui artist. Acest autoportret al lui Dürer este considerat primul autoportret autonom din istoria artei. Deasupra bustului său văzut din trei sferturi, pictorul caligrafiază pe fondul întunecat fraza „Destinul meu va progresa conform Ordinii supreme", subliniind astfel caracterul sacru al creației sale. Expresia impasibilă a chipului, bogăția cromatică a buclelor blonde, varietatea drapajelor, plisate și strânse pe cămașă, ample și cutate pe haină, sugerează evoluția burgheză a pictorului. Tratarea în detaliu a mâinii artistului (cu vene și tendoane) și prezența spinului, simbol al crucificării și al căsătoriei (Dürer se înfățișează ca viitor mire), dau spectatorului o imagine deopotrivă savantă și introspectivă.

HRISTOS PRINTRE DOCTORI
ALBRECHT DÜRER, 1506
ULEI PE LEMN, 65 X 80 CM
COLECȚIA THYSSEN, MADRID

O galerie de portrete. Dürer opune aici fizionomia juvenilă a lui Hristos trăsăturilor îmbătrânite ale bătrânului știrb. Adunând figurile într-un cadru strâmt, el pune în scenă controversa religioasă, centrând compoziția pe opoziția dintre mâini și dintre fizionomii. Departe de stereotipuri, Dürer caută adevărul uman variind expresia chipurilor și caricaturizând bătrânii cu grimasele lor. Se poate, astfel, observa în acest tablou o prefigurare a angajării lui Dürer în dezbaterea teologică inițiată de Luther.



Pictor precoce, gravor de excepție, Dürer (1471-1528) domină Renașterea germană. Opera completă, recunoscută și admirată în timpul vieții sale în întreaga Europă, impune statutul artistului modern, care îmbină reflecția teoretică cu tranziția decisivă între practica medievală și idealismul renascentist.

Fiu de aurar, obișnuit foarte de mic cu tehnicile gravurii, Albrecht Dürer face numeroase călătorii în Flandra (1490) și Italia (1495, apoi între 1505 și 1507). Aceste deplasări îi îmbogățesc repertoriul, relevând capacitatea sa de a integra noi forme și interesul pentru peisajele și culorile Italiei.

O căutare a sintezei dintre arta Nordului și cea a Sudului

În urma șederii în Flandra (în timpul căreia îi cunoaște pe Lucas de Leyden, pe Joachim Patinir sau Patenier și pe Martin Schongauer), Dürer prinde și mai tare gust pentru detaliu, pentru tratarea miniaturală și pentru o punere în spațiu riguroasă care dizolvă în masa

generală caracteristicile subliniate ale fiecărui element. În urma călătoriilor în Italia, Dürer se îndrăgostește de operele marilor maeștri, în mod special de acelea ale lui Giovanni Bellini și Andrea Mantegna, însușindu-și și lecțiile de anatomie ale lui Leon Battista Alberti. Șederea la Veneția îi permite nuanțarea paletei cromatice, preferând policromiei heteroclite a goticului internațional camaieurile și degradeurile. Opera sa este o sinteză între sistemul realist de reprezentare italian și limbajul plastic meticulos al Nordului.

O reflecție teoretică asupra picturii

Dürer înțelege foarte repede necesitatea unei cunoașteri științifice în opera de artă, urmare a angajamentului față de reforma luterană. În jurnalul său, în stilul unui cronicar, el își notează atitudinea și faptele. Călătoria la Basel îi permite să se integreze în cercul umanist al orașului, să se afle în preajma gânditorilor (Johannes Amerbach) și a editorilor (Anton Koberger). Spre sfârșitul vieții, publică numeroase tratate care, întotdeauna însoțite de gravuri, încearcă să sintetizeze aceste observații. *Introducere în modul de a măsura* (1525) și *Tratatul despre fortificații* (1527) reprezintă temelia unei noi construiri a spațiului în perspectivă, bazată pe proiecția geometrică. Dar cel mai mare succes l-a avut *Tratatul despre proporțiile corpului uman* (1528), cu numeroase traduceri și reeditări. Plecând de la încadrarea matematică a lumii într-o serie de canoane, tabelele de cifre și gravurile explicative ale acestei opere sistematizează proporțiile corpului uman, în funcție de vârstă, corpolență sau sex. Dürer susține astfel exactitatea anatomiei ca pol esențial al operei sale.



PEISAJ ALPESTRU
ALBRECHT DÜRER,
CCA 1494-1495
ACUARELĂ ȘI GUAȘĂ PE HÂRTIE,
21 X 31 CM
ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

Schiță sau operă? De-a lungul călătoriilor sale transalpine, Dürer realizează acuarele. El exploatează resursele acestei tehnici, transparențele și amestecul de tente pentru a reda efemeritatea peisajului. Schițele, ocazii de a experimenta noi soluții formale, constituie un repertoriu de detalii pitorești pentru viitoare compoziții. Pe acest desen, ca pe toate operele sale, Dürer își pune semnătura, „AD", jos în dreapta, dovedindu-și astfel probitatea de artist.



CAVALERUL, MOARTEA ȘI DIAVOLUL
ALBRECHT DÜRER, 1513
GRAVURĂ
BRITISH MUSEUM, LONDRA

O pictură în negru și alb. Variațiunile în adâncime și lățime ale liniilor gravate în metal dau figurilor contururi diferite față de economia spațială a compoziției și etajarea proporționată a planurilor. Accentuarea musculaturii cailor (care joacă rolul de figuri *repoussoir*) pune în valoare volumul și modeleul corpurilor: ea dovedește exactitatea anatomică pe care o lăuda Dürer în tratatele sale teoretice. Hașurile suprapuse creează efectul de textură. Ele imită reflexele și transparențele materiei, dând iluzia policromiei prin varierea la infinit a jocurilor de umbre și lumini.

Renașterea germană

Pictura Reformei și reforma picturii

Dacă asimilarea manierismului italian sau influența gravurilor lui Dürer pot justifica în parte schimbările formale ale picturii germane în secolul al XVI-lea, Reforma protestantă are în egală măsură un cuvânt important de spus, mai ales în domeniul iconografic.

Atunci când, în 1520, publică *Manifestul către nobilimea creștină de naționalitate germană*, apoi *Tratatul despre libertatea umană*, Martin Luther își afirmă opoziția față de dogmele Bisericii, dar și necesitatea de a regăsi în esența creștinismului și în Biblie singura autoritate în măsură să judece năravurile păcatului originar. Făcând din conștiința individuală autoritatea morală supremă în fața lui Dumnezeu, Reforma repune în discuție principiile culturii europene. Imaginile trebuie să răspundă dezideratelor „de aducere aminte și de mărturie", purtând în același timp un mesaj moral.

Imaginea este o Biblie deschisă

Numeroși pictori, ca Hans Baldung Grien, Hans Holbein, Albrecht Altdorfer sau Lucas Cranach cel Bătrân (1472-1553), i se alătură lui Martin Luther în acțiunile reformatoare, dar ultimul dintre ei este, alături de Albrecht Dürer, figura dominantă a acestei perioade. După o ucenicie la Viena, el este chemat de electorul de Saxonia, Frederic cel Înțelept, la Wittenberg; va juca un important rol politic (ambasador în Țările de Jos în 1509, primar între 1537-1540), conducând între timp un atelier foarte productiv unde colaborează fiii săi Lucas (cel Tânăr) și Hans. Folosindu-se de posibilitățile gravurii, dezvoltate de Martin Schongauer și de Dürer, Cranach cel Bătrân va utiliza această tehnică de reproducere în serie pentru ilustrarea scenelor biblice. Operele de artă trebuie, de fapt, să joace un rol didactic și expresiv (*Alegoria Legii și a Grației*): ele se adresează unui public mai larg susținând puterea personală a credinței, așa cum este ea cerută de protestantism. Formatul redus al gravurilor, complexitatea compozițiilor, analiza detaliului și a accesoriilor invită spectatorul credincios la o contemplare la fel de atentă ca și citirea Bibliei.

Inventarea unui model feminin

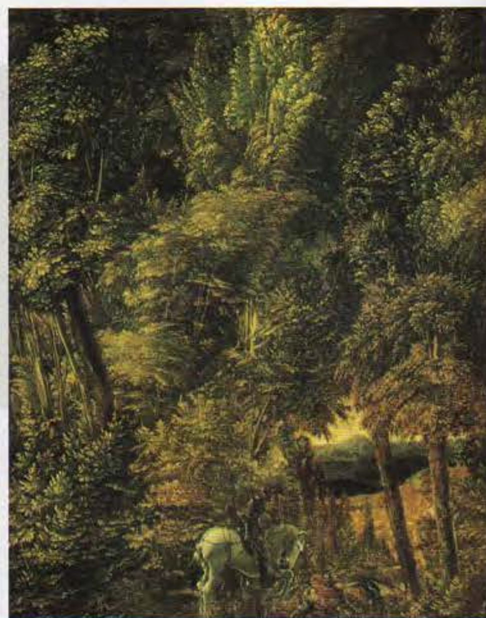
Și totuși, Cranach a rămas celebru pentru tablourile sale profane, reprezentând nuduri feminine, primele din pictura germană, și pentru compozițiile mitologice (*Venus și Amor, Diana, Lucreția*).

Dacă aceste numeroase reprezentări erotice sunt paradoxal justificate prin considerații morale, ele răspund în același timp și gustului amatorilor. Idealul anatomic propus, siluete fragile delimitate de un contur precis, este departe de *morbidezza* mediteraneană, fiind o dovadă a goticului încă prezent. Femeile lui Cranach sunt într-adevăr mai aproape de imagi-



O nouă citire a codurilor picturii germane. Acest tablou a fost realizat la începutul șederii lui Cranach la Wittenberg, pe lângă Frederic cel Înțelept. Vocabularul formal al pictorului, marcat încă de convențiile picturii gotice, șochează prin dinamismul și agresivitatea sa, o energie plastică care lipsește din operele ulterioare. Gustul pentru liniile frânte, gestica grandilocventă, juxtapunerea figurilor atestă formația sa de linogravor.

Panoul central al Martiriului Sfintei Ecaterina
Lucas Cranach cel Bătrân, cca 1505
Ulei pe lemn, 126 x 138 cm
Gemäldegalerie Alter Meister, Dresda



Sfântul Gheorghe și balaurul
Albrecht Altdorfer, 1510
Ulei pe lemn, 28 x 22 cm
Alte Pinakothek, München

Peisajul expresiv. Peisajul este pentru Altdorfer un element preponderent: departe de a se reduce la statutul unui decor, el construiește compoziția determinând proporțiile. Lupta dintre Sfântul Gheorghe și balaur se pierde în vegetația luxuriantă și toată pânza se proporționează în raport cu acest luminiș miniatural. Varietatea elementelor tratate punctiform, variațiile de luminozitate ale accentelor de verde și deschiderea spre o pantă a muntelui dau profunzime, accentuând izolarea figurilor. Răsturnând astfel raportul obișnuit dintre personaje și fond, demonstrând întâietatea peisajului expresiv asupra acțiunii, Altdorfer pare să fi fost motivat de mistica protestantă a epocii sale: Dumnezeu se află în toate și toate se află în Dumnezeu.

narul medieval decât de spiritul Renașterii. Dar dincolo de aceste influențe, linia sinuoasă, talia subțire, pieptul perfect desenat, figura rotundă cu ochi migdalați, dând chipului feminin o frumusețe senzuală și perversă, se constituie într-un canon specific artistului, imitat mai ales de Hans Baldung Grien.

Atașamentul pentru formele gotice

Arta germană a secolului al XVI-lea nu este singura din Europa care păstrează legătura cu formele gotice, dar originalitatea sa constă în reinterpretarea lor. Gesturile violente ale personajelor, tonurile vii și intense ale paletei își pun amprenta asupra imaginarului. „Expresionismul" retablului pictat de Mathias Grünewald pentru Antoninii din Issenheim reprezintă un exemplu evident.

La Cranach, atașamentul față de canoane susține reprezentarea figurilor arhaice cu contururi foarte grafice, fără relief, în detrimentul construcției spațiale. Decorul rămâne în plan secundar, exercițiu de virtualitate pură, neținând seama de iluzia perspectivei și de atmosferă.



EVA ISPITITĂ DE ȘARPE
LUCAS CRANACH CEL BĂTRÂN, CCA 1535
DETALIU, ULEI PE LEMN, 13 X 18 CM
ART INSTITUTE, CHICAGO

Ambiguitatea imoralului. Cranach tratează păcatul originar ca pe o dramă teatrală. Formatul restrâns și redarea iluzionistă a solului o propulsează pe Eva în prim-plan, conferindu-i o proximitate aproape fizică. Mărul, din care nu a mușcat încă, dus spre gură, punctează momentul premergător greșelii originare. Prezența cerbului ar putea înclina balanța de la repertoriul religios spre iconografia mitologică a Dianei, zeița vânătorii. Astfel, într-un îndrăzneț racursiu narativ, Cranach întrupează păcatul în corpul unei femei non-idealizate.



CELE ȘAPTE VÂRSTE ALE FEMEII
HANS BALDUNG GRIEN
ULEI PE LEMN, 13 X 18 CM
MUZEUL DE ARTĂ, LEIPZIG

O meditație asupra corpului și spiritului. Acest tablou, printre ultimele ale lui Baldung, este o alegorie a îmbătrânirii fizice și morale. El reflectă neliniștea și senzualitatea pictorului care a fost foarte influențat de Dürer la început, apoi de Cranach. Pictorul, portretist și anatomist, reprezintă diferitele etape ale vieții, însoțindu-le de trimiteri cu semnificație precisă: aproape de vârsta copilăriei, papagalul evocă învățarea bazată pe repetiție, vița reprezintă anii de viață și excesele, iar prăpastia, moartea apropiată. Ansamblul are o semnificație morală: totul este deșertăciune.

Pieter Bruegel și Flandra

Realism, imaginar și fantastic

Peisaj cu prăbușirea lui Icar
Pieter Bruegel cel Bătrân, cca 1558
Ulei pe pânză, 73 x 112 cm
Muzeele Regale de Arte Frumoase, Bruxelles

Bruegel și pictorii flamanzi ai secolului al XVI-lea găsesc un răspuns propriu la marea *maniera* italiană.

Model pentru o întreagă generație de pictori și gravori, Pieter Bruegel cel Bătrân (1525-1569) readuce în prim-plan folclorul vizionar al lui Hieronymus Bosch, dând spațiului pictural o viziune cosmică absolut proprie. Fiii săi, Pieter (cel Tânăr, sau al Infernului) și Jan I (al Catifelelor), vor continua și vor dezvolta ideile tatălui lor.

Un gravor și un pictor inovator

Alături de Dürer, Lucas de Leyden și editorul Hieronymus Cock, Bruegel utilizează gravura pentru a-și răspândi modelele și a-și face cunoscut repertoriul. El inovează inventând sau exploatând noi genuri: gravurile având ca subiect peisajul, de exemplu, sunt veritabile compoziții în care grija pentru punerea în pagină și pentru redarea reliefului prevalează deseori în fața preciziei cartografice. În picturi, Bruegel utilizează desenul pentru a delimita printr-un contur negru zone nevalorate intens colorate. Această tehnică (de conturare) construiește

O semnificație în *trompe l'œil*. Cerul, marea și țărmul caracterizează acest tablou ca fiind un peisaj marin. Dar dispunerea netă a celor trei planuri, marcate de la stânga la dreapta de plugarul indiferent, apoi de ciobanul care privește în sus și, în fine, de omul cu mâna întinsă de la malul mării, conduce privirea spre picioarele și aripile lui Icar care, la o scară foarte redusă, ies din apă spărgând ordinea aparentă a compoziției. Această artă a detaliului și a anecdotei este asociată cu sentimentul tragic al existenței. Opera lui Bruegel se structurează astfel pe opoziția registrelor disjuncte, procedeu curent al alegoriei moralizatoare: tema mitologică evocă de fapt tema creștină a căderii originare.

Nașterea peisajului autonom. Micile dimensiuni ale tabloului și formatul orizontal validează subiectul: reprezentarea unui fluviu și a peisajului respectiv. Meandrele fluviului structurează profunzimea pânzei, stâncile punctează și eșalonează spațiul, în vreme ce fondul albăstrit și lumina dintre munți și nori desfășoară în adâncime un spațiu infinit, după procedeul *sfumato*-ului lui Leonardo da Vinci. Figura minusculă a lui Caron, vâslașul Infernului, nu este decât un pretext pentru a demonstra, cu virtuozitate, întinderea lumii. Peisajul nu este încă tratat ca „gen" în sine, el reprezintă mai curând locul recreării ideale a lumii.

Trecerea Styxului
Joachim Patenier, cca 1520-1526
64 x 103 cm, Muzeul Prado, Madrid



spații accentuat structurate, care permit folosirea punctelor de fugă plonjante sau ascendente și a diagonalelor îndrăznețe (*Vânători în zăpadă*). Echilibrul corect între contururile clare și paleta cromatică realistă îi dă posibilitatea să facă o risipă de detalii, cu rol de ultime jaloane ale raporturilor perspectivale între personaje. Fin observator al vieții pline de culoare și al folclorului, Bruegel explorează temele nebuniei și diformității fizice (*Cerșetorii*) și caută valoarea pitorească a efectelor și variațiunilor climatice (*Anotimpurile*). Dar aceste tablouri, omagii aduse vieții cotidiene, nu sunt niciodată lipsite de umanism.

Tradițiile artei umaniste

Bruegel a fost, pentru secolul al XVI-lea, pictorul flamand prin excelență deoarece a știut să păstreze specificul artei flamande, peisajele satirice, tematicile populare, într-o redare vie și naturală, de o sensibilitate modernă. Pieter Aertsen exploatează în aceeași notă realistă și rustică noi genuri: natura moartă, scena de gen și peisajul, dând elementelor de obicei secundare (cadrul arhitectural, fondul peisagistic, obiectele decorative) un rol esențial în structura compoziției și în economia narativă. Portretist al umaniștilor (Erasm sau Pierre Gilles), pictorul Quentin Metsys explorează, în ce-l privește, vocabularul caricaturii. În vreme ce Joachim Patinir (sau Patenier) este unul dintre primii, între 1510 și 1524, care tratează peisajul ca subiect în sine.

Alți artiști, cum ar fi Maerten Van Heemskerck, Frans Floris sau Jan Gossaert, locuiesc în Italia și optează pentru o poziție de mijloc între caracteristicile artei flamande și modelele italiene. Amestecând reprezentările romantice cu tradiția nordică, ei introduc în Flandra gustul pentru referința la Antichitate și la maniera zbuciumată și expresivă a lui Michelangelo.



CORABIA NEBUNILOR
HIERONYMUS BOSCH, CCA 1500
ULEI PE LEMN, 58 X 32,5 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Hieronymus Bosch, pictorul fantasticului. Universului ordonat și echilibrat ilustrat de contemporanii săi, Hieronymus Bosch îi opune o lume colcăind de personaje și forme născute de imaginația sa. Simbolistica acestei *Corăbii a nebunilor*, pe care se îmbarcă la grămadă oameni din popor, burghezi și clerici, condamnă o societate mercantilă prea preocupată de profit. În același timp, instabilitatea compoziției și nepotrivirea situațiilor introduc în tensiunea angoasantă a acestei scene o doză de ironie demnă de tradiția satirică și polemică a *Elogiului nebuniei* lui Erasm.



SFÂNTUL IACOB CEL MARE LA MAGICIANUL ERMOGENE
PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN, 1565
GRAVURĂ METAL, 22,2 X 29 CM
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ, CABINETUL DE STAMPE, PARIS

Un simț al fantasticului bine stăpânit. Asumându-și moștenirea lui Bosch, această „drăcovenie" a lui Bruegel prezintă scene haotice perfect controlate. Pictorul amestecă membrele personajelor, combină formele, o broască și o pisică, un cap de om și o carapace de țestoasă. Corpuri hibride și monstruoase, ale căror elemente disparate răspund improbabilei logici a unui puzzle, redau astfel dezordinea creată de trucurile de magie ale lui Ermogene.

Un spațiu dezorientat. Asemenea acestui vrăjitor, Bruegel perturbă convențiile perspectivale ale spațiului, pe care îl deturnează și dezorientează. Scara proporțiilor cu trepte neregulate bruiază reperele și creează un spațiu fantastic în care primează expresivitatea și căutarea ineditului. Bruegel anticipează aici anamorfozele și *trompe l'œil*-urile la modă în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.

Giorgione și Tizian

Marele stil venețian

În *Viețile* sale, Vasari consemnează faptul că Giorgione și Tizian și-au făcut ucenicia în atelierul lui Giovanni Bellini. Această informație, deși neverificabilă, pare corectă. Pe parcursul carierei lor, cei doi maeștri ai Renașterii venețiene rămân într-adevăr fideli viziunii beliniene despre lumea alcătuită din culoare pură.



FURTUNA
GIORGIONE, CCA 1506
ULEI PE PÂNZĂ, 68 X 59 CM
ACADEMIA DIN VENEȚIA

Un peisaj nou.
La începutul secolului al XVI-lea, apare la Veneția un nou gen pictural, *poesia*, al cărui principal inventator este Giorgione. În aceste opere alegorice, artistul îmbină sursele literare, muzicale sau vizuale pentru a crea un peisaj ciudat.

O operă enigmatică.
Pentru mulți, farmecul furtunii rezidă în bizareria sa, în iconografia enigmatică. O lumină aurie străpunge cerul plin de nori. Totuși, pe pământ aerul pare nemișcat. Frunzele sunt imobile, râul pe care nu-l mișcă nici o adiere curge liniștit. Tensiunea dramatică, născută din contrastul între tânăra femeie care alăptează și bărbatul îmbrăcat, anunță furtuna care va veni.

Giorgione, pictorul misterios

Scurta viață a lui Giorgio di Castelfranco, zis Giorgione, misterul care îi înconjoară cariera și majoritatea operelor (îi sunt atribuite cu certitudine numai 12 tablouri) au construit încetul cu încetul o legendă. Încă de la primele lucrări, artistul revoluționează tradiția picturală stabilită de maeștrii săi, deschizând drumul creației spre un univers care nu mai este eminamente religios. Muzician desăvârșit, prieten al unor poeți precum Castiglione, Giorgione a fost primit în cercul celor mai erudiți aristocrați ai Veneției. Pentru ei, pictează portrete al căror conținut este predominant psihologic, peisaje animate de personaje, celebrări mistice ale naturii și ale frumuseții feminine. Cromatica sa, interpretarea rafinată a *sfumato*-ului lui Leonardo conferă fiecărei pânze o senzualitate, un onirism pe care mulți pictori (Battista Cima, Vicenzo Catana) au încercat să le egaleze. Potrivit lui Vasari, „el susținea cu hotărâre că cea mai bună metodă de lucru, ca și adevăratul desen, este să pictezi exclusiv prin culori".

Secolul lui Tizian

Moartea precoce a lui Giorgione (1510), cea a lui Giovanni Bellini (1516), plecarea lui Sebastiano del Piombo și a lui Lorenzo Lotto au lăsat loc liber tânărului Tiziano Vecelio, zis Tizian. Timp de aproape un secol, el va fi maestrul necontestat al picturii venețiene.

Primii ani sunt puternic marcați de stilul lui Giorgione, căruia se pare că i-ar fi terminat unele din tablouri (*Serbare câmpenească*). Însă, foarte repede, pictorul se impune prin maniera sa monumentală și viguroasă, prin simțul său armonios pentru culoare, realizând mari retabluri (*Adormirea Maicii Domnului* de la Biserica Frari din Veneția, retablul din Pesaro). Dotat, pe lângă talentul artistic, cu o inedită abilitate în afaceri, artistul se afirmă ca pictorul celor mai mari Curți ale Europei (franceze, italiene și spaniole). Înnobilat de împăratul

Tizian

1488-89	Se naște la Pieve di Cadore, în Munții Dolomiți.
1508	Decorează, împreună cu Giorgione, Fondaco dei Tedeschi.
1516	Este numit pictor oficial al Veneției, după Giovanni Bellini. Intră în serviciul ducelui de Ferrara.
1515-1530	Pictează în manieră clasică și realistă (*Cele trei vârste ale omului*, Edinburgh și *Înălțarea*, Frari).
1540-1550	Artistul lucrează la Curtea din Mantova. Execută portrete la comandă. Evoluează către manierismul roman și emilian *(Ecce Homo)*.
1550-1551	Se află la Augsburg, pe lângă Carol Quintul. Pictează scene erotico-mitologice pentru regele Filip al II-lea al Spaniei (1554).
1560-1576	Opere melancolice din ce în ce mai întunecate, culori pure aproape dezagregate (*Nimfa și păstorul*, Viena).
1576	Moare la Veneția. Lasă o *Pietà* neterminată (Academia din Veneția).

Giorgione

1477-78	Se naște la Castelfranco Veneto.
I perioadă	Se înscrie în tradiția venețiană (Bellini). Giorgione aduce poezie și dă un nou sens peisajului *(Madona citind)*.
1506	*Portretul unei tinere femei* (Viena).
maturitate	Realizează un repertoriu cromatic, o iconografie personală și complexă (*Cei trei filozofi*, Viena).
1508-1510	Colaborează cu Tizian (frescele de la Fondaco dei Tedeschi, *Concertul*, Florența, *Hristos și femeia adulteră*, Glasgow).
1510	Moare la Veneția. Tizian îi termină câteva tablouri.

Carol Quintul, Tizian își adaptează maniera la gustul comanditarilor săi. Tușa devine mai minuțioasă și mai naturalistă *(Înfățișarea Fecioarei la Templu)*. Pe de altă parte, artistul își încearcă mâna cu tablouri religioase de format mic cum ar fi *Madona cu iepurele*. În sfârșit, el excelează și inovează în domeniul portretului. Atunci când, la cumpăna secolelor, apar noi talente (Veronese, Tintoretto, Bassano), Tizian începe o fază picturală nouă. Imprimă atunci tablourilor sale religioase *(Coborârea de pe cruce, Încoronarea cu spini)* sau celor profane *(Diana și Acteon)* o anumită tensiune, o duritate, o neliniște.



Adormirea Maicii Domnului
Tizian, 1516-1518
Ulei pe lemn, 6,90 x 3,60 m
Biserica Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneția

Un tablou monumental. *Adormirea* de la Frari constituie, la fel ca *Schimbarea la Față* a lui Rafael, unul din tablourile importante ale picturii clasice. Monumentalitatea pe care Tizian o conferă tabloului, caracterul său eroic sunt fără precedent în pictura venețiană. La fel ca Rafael, Tizian separă registrele terestru și divin, scăldând Divinitatea și îngerii într-o lumină supranaturală aurită. Cu toate acestea, tabloul reprezintă un tot organic, în care fiecare personaj este văzut din același unghi. La fel, modul în care utilizează lumina și culorile, maniera de a picta sunt unificatoare și captează imediat privirea.



Carol Quintul la Mühlberg
Tizian, 1548
Ulei pe pânză, 332 x 279 cm
Muzeul Prado, Madrid

Un pictor de Curte. 1530 este anul în care Tizian este prezentat împăratului Carol Quintul și devine pictorul său oficial. În 1533, este înnobilat și se impune ca pictorul celor mai mari familii din Europa: Este, Farnese și Habsburg.

Creatorul portretului regal. Cu acest portret ecvestru, Tizian creează un model care va fi urmat de artiști la fel de prestigioși, ca Rubens, Van Dyck sau Velázquez. Atribuind peisajului un rol atât de important, el conferă portretului o dimensiune dramatică și poetică.



Venus din Urbino
Tizian, 1538
Ulei pe pânză, 119 x 165 cm
Uffizi, Florența

Tizian și giorgionismul. La aproape 30 de ani de la dispariția lui Giorgione, atunci când Tizian se află în culmea carierei sale, el se inspiră din nou din tablourile maestrului. Această *Venus* pictată pentru Guidobaldo, viitorul duce de Urbino, evocă de fapt tabloul *Venus dormind* din Dresda. Caracterul senzual al corpului, lumina aurită, aproape de vis a tabloului, sau poziția mâinii fac aluzie la tabloul lui Giorgione. Tizian renunță totuși la peisajul idilic și amplasează nudul într-un cadru mai fastuos, cel al unui palat. Tot ca o noutate, deschide ochii tinerei fete care pare în același timp o prințesă venețiană și o zeiță a Olimpului. Acest tablou îi va inspira pe mulți artiști, printre care pe Manet, pentru a sa *Olympia*.

Arta Veneției: prestigiu și cucernicie

Fastul culorii

Urmând prestigiosul drum deschis de Giorgione și Tizian, pictorii venețieni ai secolului al XVI-lea înfățișează imaginea poetică și somptuoasă a orașului lor.

La începutul secolului al XVI-lea, Veneția pare amenințată din toate direcțiile. În 1508, Iuliu al II-lea reușește să-i întoarcă împotriva orașului pe regii Franței, Spaniei și Ungariei, ducii de Savoia, redutabila familie a Habsburgilor, precum și unele orașe italiene ca Florența și Ferrara. Veneția își vede amenințată și hegemonia maritimă, contestată de turci, spanioli și portughezi. Cu toate acestea, nicicând orașul nu a fost atât de bogat, instituțiile sale atât de stabile, civilizația sa atât de înfloritoare. Pe parcursul secolului, Serenissima cunoaște o puternică dezvoltare industrială, își recucerește terenurile agricole, se bucură de un remarcabil progres artistic. Comenzile statului, cele ale Bisericii și ale *Scuole*-lor se înmulțesc și permit numeroșilor artiști să inventeze, la hotarul focarului artistic roman, noi soluții picturale.

Tonurile lagunei

Primul cadou pe care Veneția îl face pictorilor este însăși natura sa, cerul în continuă schimbare, lumina aurită și strălucitoare în care formele se dezintegrează. Folosind cu o genialitate specifică posibilitățile oferite

Serbări venețiene. Pe 20 aprilie 1573, Veronese (1528-1588) termină o *Cină* pentru refectoriul mânăstirii dominicane Santi Giovanni e Paolo. De la *Ospățul din Cana* până la *Cina lui Simion*, această temă este pentru pictor un minunat pretext iconografic. Banchetul reprezintă de fapt ocazia de a reda somptuoasele serbări venețiene, de a crea vaste compoziții teatrale cu o mulțime de personaje și, în sfârșit, de a desfășura o cromatică bogată, strălucitoare și pestriță.

Procesul lui Veronese. În ochii Inchiziției, această reprezentare a ultimei cine a Domnului a părut prea liberă și provocatoare. Pentru a-și scuza libertățile iconografice (Veronese adaugă în prim-plan soldați germani, câini, pitici și un bufon care ține un papagal), pictorul a dat acest răspuns celebru: „Noi, pictorii, ne bucurăm de aceleași licențe ca poeții și nebunii. [...] Am primit comanda de a decora acest tablou după gustul meu. Este mare și putea, mi s-a părut mie, să conțină numeroase personaje". În final, s-a ajuns la un compromis: în urma procesului, artistul a trebuit să schimbe titlul tabloului în *Cina de la Levi*.



CINA DIN CASA LUI LEVI
VERONESE, 1573
ULEI PE PÂNZĂ, 5,56 X 12,80 M
ACADEMIA DIN VENEȚIA

de pictura în ulei, artiștii venețieni sugerează în tablourile lor această atmosferă deja atât de picturală. De aceea pictura venețiană este în primul rând una a culorii.
Al doilea dar al Veneției este istoria sa, alcătuită din călătorii și negoț constant cu Orientul. Bogățiile de la San Marco, precum celebra Pala d'Oro, reflectă legăturile dintre orașul dogilor și lumea bizantină. Aceste relații explică afinitatea pictorilor Evului Mediu pentru *maniera greca* (bizantină). Mult mai târziu, decorativismul pictorilor secolului al XVI-lea, gustul lor pronunțat pentru materiale prețioase și nobile sunt o mărturie indirectă a acestei tradiții.

Amor sacru, amor profan

La Cipru, insula lui Venus și a lui Cupidon, se gândește Aretino atunci când descrie Veneția. Este adevărat că în orașul dogilor sărbătorile religioase și particulare se înmulțesc, iar femeile sunt mai frumoase și mai împodobite decât în alte părți. De asemenea, orașul este și locul privilegiat al dezbaterilor asupra amorului. *Banchetul* lui Platon, cunoscut prin Marsillio Ficino și prietenul său Bernardo Bembo, oferă oportunitatea unor disertații asupra unui subiect pasionant. Ignorând aspectele cele mai austere ale neoplatonismului, umaniștii venețieni rețin faptul că dragostea pentru frumos este inseparabilă de dragostea pentru divin. Dezbaterea se extinde și în domeniul artelor. Tabloul lui Tizian *Amorul sacru și Amorul profan* este cel mai desăvârșit exemplu. În general, temele care preaslăvesc frumusețea lumii (nuduri feminine, peisaje pastorale) îi încântă pe pictori și pe comanditari deopotrivă.



PASTORALĂ SAU PARABOLA SEMĂNĂTORULUI
JACOPO BASSANO, 1561
ULEI PE PÂNZĂ, 138 X 127 CM
COLECȚIA THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

***Terra ferma* și farmecul ei.** În secolul al XVI-lea, venețienii se reobișnuiesc cu pământul. Suferind atacuri maritime din partea turcilor și a piraților, asaltul concurenței spaniole și portugheze, ei se reîntorc spre investițiile în agricultură. Cu noul avânt, pe *terra ferma* se construiesc numeroase case *(villa)*, al căror principal arhitect este Palladio. Pictorii sunt și ei pasionați de peisaj, potrivit pentru a le pune în valoare calitățile de coloriști.

Bassano, pictorul pastoralelor. Jacopo Bassano (1515-1592) se impune în secolul al XVI-lea ca pictorul pastoralelor. În tablourile sale, artistul acordă un loc preponderent oamenilor și animalelor. Farmecul, poezia operelor sale provin din ambiguitatea subiectelor. Pentru numeroșii admiratori ai picturilor sale, tabloul poate părea în același timp o operă religioasă, o scenă de gen sau o alegorie.



DANAE
TINTORETTO, 1580
ULEI PE PÂNZĂ, 142 X 182 CM
MUZEUL DE ARTĂ, LYON

Nudul venețian. Jacopo Robusti (1519-1594) datorează atât manierei sale, cât și îndeletnicirilor familiei porecla de Tintoretto (micul boiangiu). Dacă esențiale au fost operele sale religioase de mari dimensiuni, *Danae* demonstrează că pictorul excela și în redarea subiectelor păgâne. Tabloul, care îl evocă pe cel al lui Tizian cu același subiect, preamărește în tonalități aurite și senzuale farmecul corpului feminin. Libertatea de a folosi culoarea ca materie situează tabloul printre operele târzii ale pictorului. Cunoștințele sale despre exemplele manieriste florentine și romane se exprimă aici prin alungirea formelor tinerei femei și în eleganța aproape supranaturală a poziției.

Palladio

Bella maniera *în arhitectură*



Vila Rotonda
Andrea Palladio,
1566-1570
Almerico-Capra, Vicenza, Italia

Diferite volume perfect armonizate. Vila Almerico-Capra, numită Vila Rotonda, aproape de Vicenza, a fost ridicată de Palladio după un plan perfect centrat: pe fiecare latură a modulului central este adăugat un pronaos, exteriorul unui templu în stil antic. Cu podiumul său înalt pe care se ridică fațada al cărui dom echilibrează liniile edificiului principal, de formă cubică, vila pune laolaltă diferite volume într-un tur de forță arhitectural. Efectul general este acela al unei coeziuni geometrice și stilistice perfecte: liniile verticale ale colonadei pronaosului se combină cu profilul arcuit al domului într-o simbioză armonioasă.

Porecla lui Andrea di Petro, Palladio (1508-1580), rămâne asociată unui spațiu, Republica venețiană, și unui termen intrat în limbajul arhitectural, paladianismul. Acest cuvânt definește stilul lui Palladio, așa cum este el preluat și difuzat în Europa și, începând cu secolul al XVIII-lea, în Lumea Nouă. Pentru a înțelege succesul vilelor construite de Palladio, trebuie puse în relație două momente istorice și două ere geografice: Republica venețiană a Renașterii, căutând să recucerească legitimitatea artistică în fața rivalelor ei, Florența și Roma, și Europa secolului al XVIII-lea, care, după baroc, vizează o întoarcere la clasicismul arhitectural, la armonia liniilor și la rigoarea volumelor.

Veneția, leagănul stilului lui Palladio

Născut la Padova, Palladio beneficiază de o formație de sculptor înainte de a fi remarcat de literatul și umanistul Giangiorgio Trissino la lucrările vilei pe care și-o construiește la Cricoli. Acesta îi desăvârșește formația luându-l de mai multe ori cu el la Roma. Acolo, Palladio poate să vadă nu numai vechea arhitectură clasică a lui Vitruviu, ci și marile opere

Câteva edificii paladiene care se păstrează

Vicenza

- după 1540 Casa Civena
- sf. 1540 Palazzo Iseppo Porto
- după 1552 Palazzo Thiene
- 1549 Bazilica
- 1550 Palazzo Chiericati
- 1565 Palazzo Valmarana
- 1570 Palazzo Barbarano
- 1571 Loggia del Capitanialo
- 1579 Teatrul Olimpic

Biserici din Veneția

- 1560 Santa Maria della Carità (claustrul)
- 1560 San Giorgio Maggiore
- după 1562 San Francesco della Vigna (fațada)
- 1576 Il Redentore
- 1579 Zitelle

Vile

- 1537-1542 Villa Godi la Lonedo
- 1540-1545 Villa Forni-Cerato la Montecchio
- după 1542 Villa Pisani la Bagnolo
- cca 1545 Villa Thiene la Quinto
- 1551-1554 Villa Cornaro la Piombino Dese
- 1552-1555 Villa Barbaro la Maser
- 1559 Villa Foscari, „la Malcontenta“
- 1564 Villa Emo la Fanzolo
- 1566-1570 Villa Rotonda la Vicenza

moderne ale lui Bramante și Rafael. Principala sa reușită a constat în știința de a integra descoperirile predecesorilor într-o sinteză inovatoare și pe deplin venețiană. În 1549, obține comanda reconstruirii bazilicii din Vicenza. Aceasta este urmată de numeroase lucrări publice și private, care fac din el cel mai de seamă arhitect al urbanismului și al aristocrației venețiene, confirmat în 1570, când devine arhitect oficial al Serenissimei. La moartea lui Palladio, în 1580, peste douăzeci de vile, o duzină de palate răspândite în jurul Veneției precum și unele dintre cele mai frumoase biserici, printre care San Giorgio Maggiore sau Redentore, se numără printre realizările sale.

Redescoperirea erei neoclasice

Construcțiile lui Palladio sunt realizate pe baza raporturilor armoniei așa cum se întâmplă în liniile melodice; proporțiile arhitectonice sunt considerate, ca de multe ori în Renaștere, a avea corespondent în muzică. Rigoare, sobrietate, puritate – sunt cuvintele-cheie ale compozițiilor sale, întotdeauna simetrice, chiar dacă variate, compoziții ale căror fundamente teoretice le va cuprinde în opera sa, *Cele patru cărți ale arhitecturii* (1570), reluată în numeroase ediții și variante.

Mai întâi sub influența arhitectului englez Inigo Jones în secolul al XVII-lea, apoi sub cea a lui Richard Boyle, conte de Burlington (Chiswick House, 1725), paladianismul, stil clasic alăturând simplității formelor antice o mare libertate arhitecturală, va deveni curentul major al arhitecturii britanice. După volutele exagerate ale barocului și rococoului, stilul lui Palladio este descoperit ca o alternativă eliberatoare. Sub impulsul arhitecților englezi, întreaga Europă și chiar și America de Nord, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, revin la acest clasicism botezat „neoclasicism".



Interiorul Teatrului Olimpic
Andrea Palladio, 1579
Vicenza, Italia

Iluzia perspectivă, un joc teatral. Bazilica și Teatrul Olimpic din Vicenza sunt cele mai cunoscute edificii realizate de Palladio pentru acest oraș. Concepută pentru repertoriul antic, clădirea este voit de inspirație romană, răspunzând criteriilor de dispoziție și acustică neschimbate din Roma antică. Peretele de fundal al scenei *(scaena frons)* reia motivele arhitectonice dezvoltate în Renaștere, prin alternanța porticurilor cu coloane și nișe flancate de pilaștri deasupra cărora se află frontoane în *trompe l'œil*. Trei intrări, deschise spre perspective accelerate, întăresc jocul iluziilor specific reprezentației teatrale.

Reîntoarcere la sursa paladiană. Voga neoclasică va ajunge până în America de Nord, prin intermediul lui Thomas Jefferson (1743-1826), al treilea președinte al Statelor Unite și arhitect amator. Între 1769-1784, el a desenat planurile casei sale din Monticello pe care a extins-o în 1796-1809. Estetică, dar și teoretică, pasiunea lui Jefferson pentru Palladio denotă și dorința de a face din propria-i locuință o imagine a artei și a filozofiei Luminilor.

Vila lui Thomas Jefferson
Anonim, 1769-1784, apoi 1796-1809
Monticello, Virginia, Statele Unite
Acuarelă,
Muzeul prieteniei franco-americane, Blérancourt



„Bella maniera, *atât în arhitectură, cât și în muzică, se numește Euritmie, mamă a grației și a plăcerii.*"

Andrea Palladio,
Cele patru cărți ale arhitecturii, *1570*

Arta franceză sub dinastia Valois

Școala de la Fontainebleau și moștenirea italiană



Castelul Chenonceaux
1515-1522
Vedere frontală cu donjonul Chenonceaux (Indre-et-Loire)

Un castel așezat pe ape. Puțin înainte de realizarea marelui edificiu regal de la Chambord, câteva castele particulare (Verger, Bury, Azay-le-Rideau) dovedesc evoluția gustului spre un plus de claritate și de clasicism. Thomas Bohier, administrator general de Finanțe, construiește pe domeniul Chenonceaux un castel care oglindește preferința sa pentru modernism (plan strict ortogonal, scări drepte în stil italian). Adăugat mai târziu, podul care trece peste râul Cher este opera lui Philibert de L'Orme și Jean Bullant.

În cursul campaniilor militare, Carol al VIII-lea (1483), Ludovic al XII-lea (1498-1515), apoi Francisc I (1515-1544) descoperă fastul Curților italiene. În secolul al XVI-lea, voga culturii italiene nu încetează să crească. Noul avânt din domeniul artelor reflectă și evoluția istorică a Franței: trecerea de la statul feudal la statul centralizat și modern.

De la castelul fortificat la palatul Renașterii

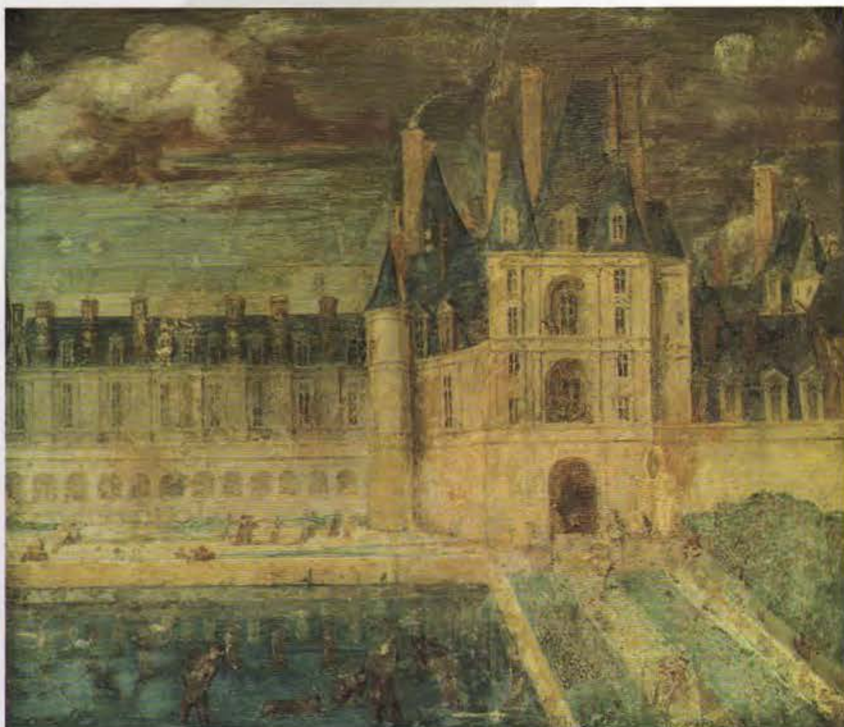
La începutul secolului al XVI-lea, influența italiană asupra arhitecturii franceze se limitează doar la decor, iar reședințele senioriale încă seamănă cu castelele fortificate. Atunci când, în 1528, eliberat din captivitatea spaniolă, Francisc I revine în țară, el intenționează să guverneze sub semnul unității și al măreției. Abandonând ținutul Loarei, va face din Île-de-France sediul puterii, iar din Fontainebleau, noua capitală a artelor.

Moștenirea italiană

Regele s-a întors din campaniile în Italia uluit de măreția Curților genoveză și milaneză. După înfrângerea de la Pavia, el își va aduce cele mai frumoase opere italiene la Fontainebleau: statui de marmură antice, bronzuri (executate după mulajele luate de Primaticcio de la Roma), tablouri, dintre care *Gioconda* lui Leonardo, *Leda* lui Michelangelo și marele *Sfânt Mihail* al lui Rafael. În dorința de a atrage la palatul său artiști care să poată rivaliza cu acești mari maeștri, invită numeroși italieni, printre care Rosso, pictor manierist florentin, Primaticcio, colaborator al lui Giulio Romano la Palatul Te din Mantova,

Poarta aurită
Frescă din Galeria Francisc I
Rosso Fiorentino, 1536-1540
Castelul Fontainebleau (Seine-et-Marne)

Primii pași spre clasicism. Pe ruinele castelului medieval, unde locuise odinioară Sfântul Ludovic, meșterul zidar Gilles Le Breton a reușit să impună stilul său sobru și riguros. Poarta aurită, construită din austera gresie locală, constituie exemplul cel mai desăvârșit al noilor edificii. În această clădire care datorează mult modelelor feudale, cu cele două turnuri amintind de fortificațiile franceze, constructorul demonstrează, prin utilizarea logiilor, de influență Luciano Laurana, stăpânirea arhitecturii italiene și simțul perfect al măsurii.



bijutierul florentin Benvenuto Cellini și doi faimoși arhitecți, Vignola și Sebastiano Serlio. Într-o țară cu o identitate culturală foarte puternică, acești artiști s-au aflat la originea unei mișcări artistice care va cunoaște un imens avânt în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, școala de la Fontainebleau.

Școala de la Fontainebleau

Una dintre caracteristicile majore ale noii arte este pluridisciplinaritatea sa. Castelul este celebru pentru sobrietatea arhitecturii, concepută de Gilles de Breton, dar el este cu atât mai cunoscut pentru decorul său în care se întrepătrund mai multe arte. În Galeria Francisc I de Rosso, la fel ca în cele decorate mai târziu de Primaticcio, statui decorative din stuc se alătură frescei pentru a forma tablouri compozite în care maniera artistului se dezvoltă în toată splendoarea. Stilul și iconografia acestor opere, deseori complexe, dau dovadă de același rafinament, aceeași sofisticare.

Amploarea lucrărilor de înfrumusețare efectuate în vremea lui Francisc I, apoi sub Henric al II-lea și numărul mare de artiști aflați la Curte transformă foarte rapid castelul într-un șantier artistic renumit, o școală în adevăratul sens al cuvântului pentru mai multe generații de pictori și sculptori. Instalate de Francisc I în 1540, atelierele de tapiserie permit difuzarea în Franța și în străinătate a invențiilor decorative. Celebra tapiserie țesută după modelul Galeriei lui Francisc I reprezintă un prețios exemplu. Atelierele de gravură amplifică acest fenomen.



Fațada grotei din Grădina Pinilor Castelul Fontainebleau
Primaticcio, 1540-1543
(Seine-et-Marne)

O grădină în stil italian. Inspirate din modelele italiene, grădinile renascentiste franceze sunt decorate cu bizarerii, cum ar fi grotele. În aceste spații hibride și în întregime făcute de mâna omului, artiștii încearcă, prin folosirea de materiale diverse cum ar fi argonitul, cochiliile, pictura sau piatra, să rivalizeze cu frumusețile naturii. Fațada grotei, celebră pentru bosajul și atlanții săi în stil italian, demonstrează cât de mult a rămas Primaticcio atașat de modelele maestrului său Giulio Romano.

Castelele Renașterii franceze în câteva date (începerea lucrărilor)

1515-1520 Castelul Blois, aripa Francisc I și fațada numită a „Lojilor".

1519 Leonardo da Vinci trasează liniile principale ale Castelului Chambord.

1527 Castelul Madrid din Boulogne-sur-Seine de Pierre Gadier și de florentinul Girolamo della Robbia.

1541 Castelul din Ancy-le-Franc după schițele lui Serlio.

1542 Castelul conetabilului Montmorency, consilierul lui Henric al II-lea. Aripa nordică de Jean Bullant.

1546 Castelul Urfé pentru Claude d'Urfé ambasadorul lui Francisc I (fațada și aripa dreaptă, grota și capela sunt de inspirație italiană).

1546 Aripa vestică a Luvrului de Pierre Lescot.

1546 Castelul Anet de Philibert de L'Orme pentru Diane de Poitiers (nu mai există decât capela și portalul).

1564 Caterina de Medici îi comandă lui Philibert de L'Orme și lui Jean Bullant planurile Palatului Tuileries (corpul central al fațadei dinspre grădină).



Pavilionul de intrare al Castelului Anet
Phillibert de L'Orme, 1552
Anet (Eure-et-Loir)

O arhitectură atipică. O dată cu acest bizar pavilion de intrare, Phillibert de L'Orme creează pentru Diane de Poitiers, favorita lui Henric al II-lea, o operă atipică, asemănătoare poate cu Templul Malatestiano, de la Rimini, al lui Alberti. El combină de fapt evocarea anticului (arc de triumf, friză dorică) cu formele unui bastion care amintesc de activitățile militare ale defunctului soț al Dianei de Poitiers, marele seneșal al Normandiei. Bogăția decorativă a acestei construcții este subliniată de decorurile cu animale (inițial, cerbul și câinii se puneau în mișcare când ceasul bătea ora) și de folosirea rafinată a sculpturii (o Diană de bronz executată de Cellini era așezată deasupra intrării).

Lucrările lui Fantuzzi, Mignon, Boyvin sau Milan reproduc pe un suport ușor de difuzat desenele și decorurile de la Fontainebleau.

Jean Goujon și Germain Pilon, maeștri ai sculpturii

Influența lui Cellini a fost determinantă pentru sculptura franceză; virtuozitatea tehnică a sculptorului florentin, rafinamentul cu care reda drapajele l-au marcat profund pe Jean Goujon, al cărui geniu a reușit să combine grația manierismului de la Fontainebleau cu o notă clasicistă, după cum se observă la *Cariatide* (Muzeul Luvru, Paris).
Perioada războaielor religioase este marcată de arta zbuciumată a lui Germain Pilon. Inspirată de asemenea din școala de la Fontainebleau, sculptura sa se caracterizează printr-un mai mare naturalism (*Gisantul lui Henric al II-lea*, bazilica de la Saint Denis) și o manieră mai liberă, patetică (*Fecioara Durerii*, Muzeul Luvru, Paris).

Epoca de aur a portretului

Ieșirea din Evul Mediu este marcată în Franța de un extraordinar avânt al portretului. Martori ai unei lumi în care individul ocupă un loc aparte, pictorii se obligă să reprezinte chipul uman cât mai fidel și realist cu putință. Dacă la început portretul este un privilegiu al regalității (primul portret individualizat al picturii occidentale este cel al lui Ioan cel Bun, executat în 1360), genul se răspândește în secolul al XVI-lea o dată cu operele unor Clouet, Dumonstier sau Quesnel. Tema portretului nud, în special al femeii în baie, suscită un interes real. Inspirat de modelele italiene, portretul mitologic sau alegoric (*Diane de Poitiers* sau *Diana la vânătoare*, Muzeul Luvru, Paris) laicizează profund producția picturală.



Portretul ecvestru al lui Francisc I
Jean sau François Clouet
Guașă cu aur și argint pe hârtie velină
Muzeul Luvru, Paris

Un model imperial. Profund marcat de tradiția portretelor ecvestre romane (Marc Aureliu, Regisole, văzut de Francisc I la Pavia), acest mic desen evocă autoritatea militară și politică a suveranului. Compoziția puțin originală (foarte asemănătoare cu portretul ecvestru al lui Ludovic al XII-lea realizat de maestrul de la Monstrelet de Rochechouart) este înviorată de realismul figurilor și de caracterul viu al cavalerului și al calului său.

Camera ducesei d'Etampes
Primaticcio, 1541-1544
Friză și listel
Castelul Fontainebleau (Seine-et-Marne)

O estetică a amorului. Entuziasmul față de farmecul feminin și dragoste face parte din estetica școlii de la Fontainebleau. Pentru a decora camera ducesei d'Etampes, favorita regelui, Primaticcio alege povestea de dragoste a lui Alexandru. Pe peretele de nord al încăperii, el reprezintă căsătoria lui Macedon cu Roxana. Figurile feminine sculptate, care încadrează compoziția, subliniază trecerea spre un stil din ce în ce mai elegant și rafinat. Chipurile tinerelor femei, lipsite de expresie și idealizate, corpurile suple și alungite participă la acest limbaj decorativ cu accente ritmice destul de abstracte.





SOLNIȚA LUI FRANCISC I
BENVENUTO CELLINI,
1540-1543
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM,
VIENA

Apogeul artei decorative.
Benvenuto Cellini ajunge în Franța în 1540 pentru a studia operele lui Rosso, compatriotul său florentin. El lasă în urmă câteva statui de argint, de bronz și solnița de aur masiv pe care o oferă regelui. Structura simetrică perfectă a lucrării, eleganța stilizată a lui Neptun și Amfitrit, reprezentarea îngrijită a pletelor ca niște coame florale arată cât de nesemnificativă era granița dintre artele majore și cele decorative în epoca manieristă a școlii de la Fontainebleau.



NIMFĂ
JEAN GOUJON, 1547
FÂNTÂNA INOCENȚILOR, PARIS

Clasicism și eleganță.
Cu ocazia intrării triumfale a lui Henric al II-lea în Paris, capitala este decorată cu arhitecturi efemere și panouri pictate de Jean Cousin și Charles Dorigny. Fântâna Inocenților, construită cu această ocazie, reprezintă capodopera programului. Pe fiecare din fațetele monumentului, Jean Goujon a plasat câte un basorelief reprezentând o nimfă încadrată de pilaștri. Artistul face aici demonstrația perfectei stăpâniri a repertoriului clasic, precum și a cunoștințelor transmise de artiștii italieni în Franța.

JUDECATA DE APOI
JEAN COUSIN-FIUL, 1585
ULEI PE PÂNZĂ, 1,45 X 1,42 M
MUZEUL LUVRU, PARIS

Manierism și miniaturizare.
Opera lui Jean Cousin-fiul rămâne și astăzi un mister. De la artist nu ne-au mai rămas decât un carnet de modele și câteva tablouri, printre care *Judecata de Apoi*. Pentru a evoca atmosfera dramatică a ultimelor zile, Cousin pictează într-un cadru urban de tip antic o multitudine de mici personaje în mișcare. Aceste forme pipernicite și agitate dovedesc gustul pictorilor manieriști pentru miniaturizare.

Imaginarul pictural

Dezvoltarea gustului pentru bizar



VARA
GIUSEPPE ARCIMBOLDO, 1563
ULEI PE PÂNZĂ, 76 X 63 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Pictorul metaforei. Tabloul, din prima serie a celor patru anotimpuri, a fost pictat pentru Maximilian al II-lea de Habsburg. În această operă compozită, artistul jonglează cu lumea complexă a metaforei. Plecând de la elemente naturale, pictate cu minuțiozitate și realism, el compune o alegorie neliniștitoare: obrazul este dulce ca o piersică, iar capul, mai mare ca un pepene. „Totul are o semnificație, totul este în același timp surprinzător. Arcimboldo creează fantasticul prin mijloace foarte banale: suma are un alt efect decât adunarea părților", scrie Roland Barthes în eseul său *Arcimboldo*.

PEISAJ CU POD
INTARSIE
MUSEO DEGLI ARGENTI, FLORENȚA



O reușită artistică și tehnică. *Intarsia*, sau marchetăria în piatră, a apărut la Florența în secolul al XVI-lea. Simplu decor geometric la început (Capela Medici, San Lorenzo, Florența), ea evoluează spre un rafinament din ce în ce mai mare. Aici artistul se folosește de toate proprietățile fizice și cromatice ale pietrei pentru a compune un adevărat peisaj.

Dacă Renașterea artistică trece prin descoperirea regulilor normative, fidelitatea față de legile naturii și ale rațiunii, ea folosește în același timp și căile mai puțin obișnuite ale fantasticului și miraculosului. În literatură, ca și în artele plastice, burlescul, estetica excesului, a bizarului, uneori chiar a monstruosului, cunosc o uimitoare vogă.

Grotescul, chipul imaginației

La sfârșitul secolului al XV-lea, Roma descoperă în ceea ce numește *grotte* vestigiile palatelor din epoca pompeiană. Casa Aurită a lui Nero, cu decorația de frescă și stuc, trezește o mare admirație. Caracterul fantastic și ludic al acestor ornamente, compuse din animale reale sau imaginare întrepătrunse de flori stilizate și torțe, stârnește imaginația pictorilor secolului al XV-lea. Ei se inspiră copios, uneori accentuând chiar monstruozitatea (Filippino Lippi, Biserica Santa Maria Minerva de la Roma, Capela Carafa; Luca Signorelli, catedrala din Orvieto, Capela San Brizio). În secolul



FRESCE
RAFAEL, GIOVANNI DA UDINE, 1515
LOGIILE VATICANULUI

O dezordine organizată. Picturile grotești de la Vatican, realizate de Giovanni da Udine și Rafael pentru Iuliu al II-lea, atestă o clarificare a motivelor epocii neroniene. Compozițiile devin mai coerente, figurile mai numeroase și mai animate, ansamblul mai lizibil. Acest nou limbaj cunoaște un succes enorm la pictori ca Perino del Vaga sau Giulio Romano, care de altfel îi îmbogățesc potențialul.

următor, artiștii manieriști redescoperă cu entuziasm „acest tip de pictură liberă și amuzantă" (Giorgio Vasari). Groteștile cuceresc atunci arhitectura, decorurile fațadelor, tapiseriile, orfevrăria și gravura.

A seduce și a imita

Prinții Renașterii adoră să dețină sau să ofere opere hibride, veritabile pietre de încercare artistice și tehnice. Dispozitivele automate, orologiile cu personaje sau alte piese de orfevrărie servesc la seducerea și impresionarea invitaților de la Curte. Spre sfârșitul secolului al XV-lea, aceste obiecte extraordinare se banalizează și ajung să decoreze palatele și grădinile nobilimii.

Pe de altă parte, în secolul al XVI-lea, grădinile reprezintă ocazia de a rivaliza cu frumusețile lumii naturale. Ele sunt dotate cu monumente arhitectonice cum ar fi fântânile sau grotele (grota din Grădina Pinilor de la Fontainebleau), cu statui reprezentând eroi sau animale fantastice. Anumiți artiști, cum ar fi Giovanni da Bologna (Vila Demidoff, Florența), folosesc grădina ca pretext pentru a exprima propriile vise fanteziste.

Cabinetul de curiozități

Gustul pentru bizar se dezvoltă în mod deosebit la Praga, la Curtea lui Rudolf al II-lea de Habsburg, unul dintre cei mai mari colecționari de curiozități. Colecția sa heteroclită și insolită, Kunstkammer, avea totodată și un rol politic. Ea reunea în același spațiu cele mai frumoase specimene ale creației naturale și artificiale. Acest teatru al lumii, această acumulare de obiecte simbolizau imperiul monarhului. Giuseppe Arcimboldo, pictor milanez manierist și iluzionist, devine unul dintre artiștii preferați de Maximilian, apoi de Rudolf al II-lea, la ale căror Curți se va specializa în capricii picturale. La începutul secolului XX, suprarealiștii redescoperă această artă fantastică și alegorică, și îi repun la loc de cinste pe Giuseppe Arcimboldo și Monsù Desiderio.



MORMÂNTUL LUI SOLOMON, ARHITECTURĂ FANTASTICĂ
MONSÙ DESIDERIO
ULEI PE PÂNZĂ, 88 X 70 CM
GRAF HARRACHISCHE FAMILIENSAMMLUNG, ROHRAU, AUSTRIA

Capriciul, o operă a imaginației. François Didier de Nomé, mai cunoscut sub numele de Monsù Desiderio, se află, împreună cu Salvator Rosa și Jacques Callot, la originea unui gen artistic care va cunoaște un imens succes în secolul al XVIII-lea, cel al „capriciului". Artistul își consacră întreaga carieră reprezentării orașelor imaginare și fantastice, inspirate din decorurile teatrale, în care locul ocupat de om pare derizoriu.



CĂPCĂUNUL GRĂDINII
1570
VILA ORSINI, BOMARZO, ITALIA

Un comanditar cu gusturi eclectice. Pierfrancesco Orsini comandă în 1552, în onoarea soției sale Giulia Farnese, o grădină fantezistă pe care o numește Il Bosquetto. Evocare terestră a Arcadiei, pastorala lui Sannazaro, grădina este decorată cu numeroase sculpturi și monumente arhitectonice. Animalele, monștrii (figuri tradiționale ale grădinilor din epocă) populează parcul creând un sentiment de neliniște. Confruntarea influențelor estetice și eclectice: arta romană, etruscă, indiană, chineză și poate artele Lumii Noi, totul uimește, seduce și dezorientează.

Secolul al XVII-lea





Secolul al XVII-lea

Baroc și clasicism



Alegoria operei misionarilor iezuiți
Andrea Pozzo, 1691-1694
Frescă, bolta navei, Biserica Sant'Ignazio, Roma

Deși marcat de foamete, epidemii de ciumă, războaie, rebeliuni, revoluții, secolul al XVII-lea cunoaște un avânt artistic remarcabil, rezultat al revenirii catolice și al dorinței monarhilor absolutiști și a elitelor artistocratice (sau comerciale din Provinciile Unite) de a-și demonstra puterea.

Hegemonia artistică italiană

În prima jumătate a secolului al XVII-lea, Italia a pierdut supremația bancară și comercială; divizată politic, ea este dominată de Spania care conduce în Milano, Neapole, Sardinia, menținând în orbita sa Toscana și Genova. Pentru a contracara dominația Habsburgilor, Franța se declară protectorul Parmei, Piacenzei și Mantovei, încercând să-și păstreze influența asupra Savoiei. Doar Veneția și statele papale scapă oricărei tutele. În ciuda acestei situații, influența culturală a Italiei atinge apogeul. Galilei pune bazele științei moderne; opera și *commedia dell'arte* seduc întreaga Europă, ingineri și decoratori, foști maeștri în decoruri teatrale, organizează sărbătorile princiare. Dacă Roma își afirmă atunci supremația, Veneția, Genova, Bologna, Florența sau Neapole au comunități artistice active care dezvoltă limbaje autonome.

Pagina precedentă
Orfeu și Euridice
Nicolas Poussin
Muzeul Luvru, Paris

Măreția unei Biserici militante

Leagăn al Contrareformei, Roma dăduse exemplul unei reînnoiri stilistice încă din 1575, o dată cu Biserica Il Gesù proiectată de Vignola. Biserica are nevoie de Frumos, deci de arte vizuale, pentru a cuceri și a convinge credincioșii. Pentru a stimula emoția, scenografia credinței se folosește de altarele sculptate și picturile în *trompe l'œil* pentru arcade și cupole. Construcții religioase sau civile transformă capitala catolicismului în laborator artistic și urbanistic, propagator al noilor forme ale barocului în Europa și în coloniile îndepărtate. Papalitatea, prin construirea Bazilicii San Pietro, a palatelor, piețelor, fântânilor, este fără îndoială cel mai mare comanditar, dar în același timp toate ordinele și congregațiile implicate în reforma tredentină construiesc biserici, mânăstiri, colegii; prelați, prinți și ambasadori, atenți la menținerea propriului rang, practică un mecenat activ. Aproape toți artiștii consideră că o călătorie în Italia contribuie la desăvârșirea formației lor; la Roma, o veritabilă colonie de străini, organizată în Academia Sfântul Luca, adună artiști din întreaga peninsulă.

Sfârșitul secolului de aur hispanic

Decadența politică și economică a Spaniei succesorilor lui Filip al II-lea este mascată de fastul de la Curte și de o producție artistică

strălucitoare, atât în literatură cât și în pictură. Dar țara este slăbită; diminuarea cantității metalelor prețioase americane agravează deficitul finanțelor regale, în vreme ce stăpânirea teritoriilor dispersate, păstrarea hegemoniei și apărarea catolicismului solicită cheltuieli militare serioase. Armata suferă înfrângeri în războiul contra Franței; în Catalonia, Neapole și Sicilia izbucnesc revolte; Portugalia își recucerește independența. Succesiunea lui Carol al II-lea dă naștere unor lupte aprige între familiile princiare care, temându-se de hegemonia franceză, refuză să îl recunoască pe Filip al V-lea, nepotul lui Ludovic al XIV-lea; dacă prințul de Bourbon poate, în sfârșit, în urma unui conflict prea costisitor, să se instaleze la Madrid, prețul plătit reprezintă dezmembrarea posesiunilor spaniole în Italia și în Flandra.

Germania, marcată de războiul de 30 de ani

Din 1618 până în 1648, teritoriile germane devin un câmp de luptă european; țara este devastată; populația decimată; romanul satiric al lui Grimmelshausen, *Simplicius Simplicissimus*, la fel ca și gravurile lui Callot sunt o mărturie a atrocității luptelor, care îi inspiră juristului olandez Grotius prima încercare de legiferare a dreptului de război. Pacea din Westfalia, în 1648, stabilește un compromis religios și redefinește cadrul politic și teritorial. Spania recunoaște independența Provinciilor Unite; Habsburgii din Austria își pierd autoritatea asupra Germaniei; prinții își câștigă autonomia față de împărat; Franța, Suedia și Prusia beneficiază de importante câștiguri teritoriale. Acțiunile militare forțaseră exilul artiștilor, pacea și reconstrucția favorizează reînnoirea. Țările protestante din Nord sunt influențate de arta olandeză apoi de moda franceză, regiunile catolice acumulează un important patrimoniu baroc italienizat.

Anglia revoluțiilor

Dinastia Stuart, tentată de impunerea absolutismului politic și de reîntoarcerea la catolicism, este vehement criticată. Criza izbucnește în 1640, în timpul domniei lui Carol I; ea se transformă în război civil; regele învins este judecat și executat în 1649. Cromwell impune zece ani de dictatură puritană. După moartea sa, Restaurația nu aduce stabilitatea așteptată. „Glorioasa revoluție" din 1688 îl gonește pe Iacob al II-lea, catolic convins, care este obligat să lase tronul fiicei sale, soția lui Wilhelm de Orania, prinț protestant și adversar înverșunat al Franței. Cuplul regal semnează Declarația drepturilor, care instituie împărțirea puterii cu Camerele parlamentare; Habeas Corpus este repus în drepturi, Biserica Catolică este izgonită. Anglia sfârșitului de secol, beneficiind de prima guvernare modernă fondată pe principiul contractului gândit de Locke, relansează o politică economică, colonială și comercială ofensivă.

Țările de Jos dezbinate: două poluri artistice fecunde

Provinciile Unite protestante, dar tolerante, se bucură de o prosperitate extraordinară grație marelui comerț colonial; federalismul lor favorizează apariția centrelor creatoare: Leyden, Delft, Haarlem, Utrecht rezistă dominației Amsterdamului. Lipsa comenzilor religioase sau aristocratice pune în valoare genuri considerate în alte părți ca fiind minore: portretele, alegoriile, scenele de gen, învestite cu o anume simbolică morală, peisajele înfățișând bogăția țării decorează interioare luxoase. Țările de Jos joacă un rol important în revenirea catolicismului, ca pol septentrional al barocului. Atelierul din Anvers al lui Rubens, care știe să se înconjoare de colaboratori talentați de felul lui Van Dyck sau Jordaens, aprovizionează toate Curțile europene, iar numeroși artiști flamanzi se instalează în străinătate.

Franța Marelui Secol

Domnia lui Ludovic al XIV-lea este considerată apogeul absolutismului. Acesta nu se limitează la sfera politică, ci se întinde la religie prin revocarea Edictului de la Nantes, persecuțiile împotriva hughenoților și reprimarea curentului jansenist; include și economia, crearea manufacturilor regale și a companiilor monopoliste de comerț, care întăresc mercantilismul; înglobează domeniile intelectual și artistic, considerate cei mai buni vectori de propagandă a regimului. Litere, teatru, muzică, dans, arhitectură, sculptură, pictură, arte decorative, toate controlate de Academii, trebuie să se afle în slujba monarhului și a gloriei lui.
Dacă arta franceză din prima jumătate a secolului a fost din plin influențată de școlile străine, italiană, flamandă, din Lorena, și în consecință, marcată de influențele baroce, momentul de răscruce îl reprezintă refuzarea proiectelor lui Bernini pentru Luvru. Colonada austeră și exactă a lui Perrault definește criteriile gustului francez, o estetică a armoniei și respectarea regulilor bazate pe știință. Pe parcursul domniei, în ciuda vicisitudinilor provocate de înfrângerile militare, a anilor de foamete și a dificultăților financiare, construcția Versaillesului (castel, grădini, oraș, anexele Trianon și Marly) reunește echipe de artiști remarcabili (Le Vau, Le Brun, Le Nôtre, apoi Mansart și nepotul său Hardouin-Mansart); el traduce în spațiu absolutismul lui Ludovic al XIV-lea și instaurează acel stil francez din care se vor inspira prinții Europei. În pictură, Academia regală apără ierarhia genurilor, pe care o justifică prin preponderența concepției operelor asupra realizării lor. Ea repune în valoare pictura istorică, „marele gen", în detrimentul altor genuri (portrete, picturi de gen, natură moartă, peisaj).

COLBERT ÎI PREZINTĂ LUI LUDOVIC AL XIV-LEA PE MEMBRII ACADEMIEI REGALE DE ȘTIINȚE
TESTELIN, 1667
CASTELELE VERSAILLES ȘI TRIANON



Secolul al XVII-lea



Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1600	• Fondarea Companiilor engleză și olandeză ale Indiilor • Shakespeare, *Hamlet*	• Carracci, Galeria Farnese, Roma • Caravaggio, Biserica San Luigi dei Francesi, Roma: *Chemarea Sfântului Matei* →
1605	• Cervantes, *Don Quijote*	• Construirea Pieței Regale (Place des Vosges), Paris
1610	• Asasinarea lui Henric al IV-lea • Regența Mariei de Medici. Rubens, *Henric al IV-lea încredințează regența Mariei de Medici*. Lucrările Palatului Luxemburg (1622-1625) →	
1616-1635	• Inigo Jones, *Queen's House* din Greenwich, prima clădire engleză paladiană	
1618	• Începutul războiului de 30 de ani: Jacques Callot, seria *Marilor tragedii ale războiului* (1633) → • Primele microscoape	
1621	• Carol I, rege al Angliei • Filip al IV-lea, rege al Spaniei	
1622		• Bernini, *Apollo și Daphne*
1624	• Richelieu, prim-ministru al lui Ludovic al XIII-lea	• Poussin se instalează la Roma • Bernini, Baldachinul de la San Pietro, Roma
1631	• Théophraste Renaudot, *La Gazette*	
1633	• Condamnarea lui Galilei • Calderon, *Viața este vis*	
1634	• Fondarea Academiei Franceze	• Borromini, Biserica San Carlino alle Quatro Fontane
1635		• Van Dyck, *Portretul lui Carol I*
1637	• Triumful *Cid*-ului de Corneille • Descartes, *Discurs asupra metodei*	• Poussin, *Răpirea Sabinelor*
1639		• Claude Gellé, numit și Lorrain, *Port la mare la apusul soarelui* (Muzeul Luvru) ↑
1642	• Război civil în Anglia	• Rembrandt, *Rondul de noapte*
1643	• Moartea lui Ludovic al XIII-lea, regența Anei de Austria	• Georges de La Tour, *Magdalena cu candelă*
1647	• Balthazar Gracian, *Curteanul*	• Bernini, *Extazul Sfintei Tereza*
1648	• Pacea de la Westfalia • Sfârșitul războiului de 30 de ani • Fondarea Academiei Regale de Pictură de către Mazarin. *Mazarin*, gravură de Robert Nanteuil (1659) →	• Bernini, Fântâna celor patru fluvii (Piața Navone, Roma)
1648-1653	• Revolta nobilimii (fronda) în Franța	• Poussin, *Peisaj cu Orfeu și Euridice*
1649	• Executarea lui Carol I. Cromwell preia puterea	

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1656		• Terminarea Catedralei San Pietro din Roma • Velázquez, *Meninele* (Muzeul Prado, Madrid) →
1660	• Restaurația dinastiei Stuart în Anglia	• Terminarea Castelului Vaux-Le-Vicomte
1661	• Începutul domniei lui Ludovic al XIV-lea	• Începerea lucrărilor la Versailles: Le Vau, arhitect, Le Nôtre, arhitectul grădinilor
1663		• Mignard, cupola de la Val-de-Grâce
1664	• Versailles, serbările Plăcerilor pe Insula Fermecată • Crearea Companiei Franceze a Indiilor Occidentale	
1665	• Consacrarea lui Racine cu *Alexandru cel Mare* • Molière, *Don Juan*	• Bernini la Paris
1666	• Marele incendiu de la Londra	• Crearea Academiei Franței la Roma
1666-1688	• Félibien, *Discursuri asupra vieților pictorilor*	• Certuri între pousiniști și rubensieni
1668	• La Fontaine, prima carte a *Fabulelor* • Grimmelshausen, *Aventurile lui Simplicius Simplicissimus*	• Perrault, Colonada de la Luvru • Vermeer, *Astronomul* (Luvru) →
1670	• Pascal, *Cugetări* (culegere postumă)	
1672	• Newton, primele lucrări despre teoria luminii și a culorilor	• Baciccia, cupola Bisericii Il Gesù
1675	• Carol al II-lea, rege al Spaniei • Lucrările lui Leibnitz despre calculul infinitezimal	
1677	• Spinoza, *Etica*	• Hardouin-Mansart, Biserica Invalizilor
1678		• Hardouin-Mansart, responsabil pentru lucrările de la Versailles • Le Brun decorează Sala Oglinzilor
1679	• Habeas Corpus Act în Anglia	• Puget, *Perseu eliberând-o pe Andromeda*
1682	• Ludovic al XIV-lea se instalează la Versailles. P.D. Martin, *Ludovic al XIV-lea la plimbare* (Palatele Versailles și Trianon) →	
1685	• Revocarea Editului de la Nantes	
1688	• A doua revoluție engleză	• Hardouin-Mansart, Marele Trianon
1691-1694		• Andrea Pozzo, *Gloria Sfântului Ignațiu*
1694	• Petru cel Mare, țar al Rusiei	
1699	• Roger de Piles, *Rezumat al vieților pictorilor*	
1700	• Moartea lui Carol al II-lea, ultimul Habsburg suveran al Spaniei	







Il Gesù

Barocul roman

Atunci când, în 1541, Dieta din Ratisbonne consemnează ruptura dintre catolici și protestanții luterani, Biserica Catolică romană caută mijloacele de a răspunde ofensivei reformaților. Una dintre piesele de rezistență ale recuceririi credincioșilor este Compania lui Iisus, a cărei creare a fost acceptată de papa Paul al III-lea în 1540.

De fapt, proiectul sacerdotal al conducătorului Companiei și fondator al Ordinului, Ignațiu de Loyola (1491-1556), se înscrie pe linia conciliului de la Trento de a conduce o reformă ecleziastică și liturgică totodată. Ignațiu de Loyola dorește să formeze o trupă de elită ireproșabilă care să poată servi Biserica prin operele sale, misionare și educative înainte de toate. În acord cu ideile conciliului, el intenționează de asemenea să reafirme valoarea ritului sacramental, angajând arhitectura și decorația edificiilor religioase pe calea somptuozității: loc al prezenței divine, biserica va fi simbolul strălucitor al legăturii dintre credincios și Dumnezeu prin intermediul slujitorilor săi. Splendoarea casei lui Hristos trebuie să reflecte legitimitatea Bisericii Sale: pregnantă, triumfantă și luminoasă. În acest spirit începe construirea Bisericii Il Gesù: structura și funcționalitatea arhitecturii sunt puse în valoare de un program decorativ care preamărește puterea unei Biserici învingătoare.



Altarul Sfântului Ignațiu
Andrea Pozzi, 1669-1700
Biserica Il Gesù, Roma

Cel mai prețios altar din Roma. Ansamblul, acoperit cu argint, bronz și decorat cu lapislazuli, este dinamizat de o linie ascendentă care conferă echilibru compoziției și traduce în termeni vizuali înălțarea sufletului sfântului spre Dumnezeu. Cele două grupuri statuare (*Triumful Credinței asupra Ereziei*, de Pierre Legros, în dreapta, și *Triumful Credinței asupra Idolatriei*, de Thédon, la stânga) par să susțină și să însoțească în dinamica ei statuia Sfântului Ignațiu, îmbrăcat cu un patrafir de argint. Toate liniile acestei compoziții îndrumă privirea spre punctul cel mai înalt, imagine încărcată de un mare grad de spiritualitate.



Vedere a naosului
Biserica Il Gesù, Roma

Un spațiu conceput pentru rugăciune. Planul, în cruce latină, scoate în evidență eleganța liniilor și grandoarea volumelor: aici nu există nave laterale, ci doar o navă centrală, largă și luminoasă, supraînălțată de o cupolă, deschizându-se spre capelele laterale. Acestea sunt astfel amenajate pentru a permite rugăciunea și reculegerea individuală, așa cum recomandă Ignațiu de Loyola în *Exercițiile spirituale*. Dispoziția pare să conducă vizitatorul spre altarul absidial, locul misterului euharistic.

Întru gloria Companiei lui Iisus

Eficacitatea și bogăția sunt termenii care definesc cel mai bine această biserică, menită să devină modelul majorității edificiilor construite peste tot în lume de misiunile iezuite. Amplasarea aleasă de Ignațiu de Loyola, în plin centru al Romei, aproape de Campiglio, conferă din start o mare importanță edificiului. Pentru construirea sa sunt chemați cei mai buni arhitecți: Jacopo Barozzi, zis Vignola (1507-1573), care trasează planul definitiv, în cruce latină, îi succede lui Michelangelo (1475-1564), solicitat anterior. Arhitectul Giacomo della Porta (1533-1602) realizează, pe lângă cupola bisericii, și fațada, copiată deseori. Decorația interioară nu rămâne mai prejos: între 1672 și 1683 Baciccia pictează pe boltă fresca *Triumfului Numelui lui Iisus*, exemplu desăvârșit de artă barocă. De-a lungul timpului, biserica se îmbogățește cu mari opere: *Moartea Sfântului Francisc Xavier*, primul martir al Ordinului și protector al tuturor misiunilor catolice, de Carlo Maratta; *Duhul Sfânt* de Pompeo Batoni, ca și statuia *Sfântului Ignațiu de Loyola* de Antonio Canova. De altfel, sfântul este înmormântat în biserică. Capela Sfântului Ignațiu, unde se odihnește, construită între 1695 și 1704, adăpostește un altar în întregime din bronz, marmură și lapislazuli, care preamărește și perpetuează gloria Ordinului în persoana fondatorului său.

Fațada Bisericii Il Gesù
Giovanni della Porta
Roma

Modelul arhitectonic al stilului iezuit. Abilă asociere de cursivitate și repere verticale, fațada Bisericii Il Gesù combină rigoarea coloanelor corintice cu geometria triunghiulară a frontonului. Cele două intrări laterale, nișele și fereastra frontispiciului păstrează stilul *inginocchiato* (îngenunchiat), tipic Renașterii. Proporțiile perfect concepute ale celor două ordine, echilibrate de volutele celui de-al doilea nivel, sobrietatea plină de grandoare fac din Il Gesù un model al genului.



„Preaslăviți decorul și arhitectura bisericilor, la fel ca și imaginile care trebuie venerate prin ceea ce reprezintă."

Ignațiu de Loyola, Exerciții spirituale, 1548



Triumful Numelui lui Iisus
Baciccia (Giovanni Battista Gaulli, zis), 1676–1679
Frescă
Biserica Il Gesù, Roma

Fresce, stucaturi și poleiri cu aur: amestecul baroc.
În această alegorie a *Triumfului Numelui lui Iisus*, Baciccia reunește elementele-cheie ale picturii baroce. Lumina strălucitoare subliniază culorile vii. Dar mai ales fresca pare să spargă cadrul care i-a fost alocat pentru a se pierde în mijlocul bronzurilor și stucaturilor, anulând diferența între a conține și a fi conținut, între interior și exterior, și chiar între categoriile decorative. Este în același timp un „triumf" al picturii care se extinde pe întreaga boltă și se insinuează până în cele mai intime cute și drapaje.

Bernini și Borromini

Arhitectura teatralizată

Dacă este adevărat că toate drumurile duc la Roma, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) pare să fi ales o cale mai directă spre consacrare decât rivalul său, Francesco Borromini (1599-1667).

Născut la Napoli, Bernini vine de foarte tânăr în orașul etern, unde copiază statuara antică, operele lui Michelangelo și Rafael, dovedind un talent uimitor la desen. Între 1619 și 1625, el va da măsura acestui talent realizând pentru cardinalul Scipion Borghese patru grupuri statuare, printre care faimosul *Apollo și Daphne*, ale cărui vitalitate și îndrăzneală îi consolidează reputația: în 1623, papa Urban al VIII-lea îl numește în fruntea lucrărilor de la Bazilica San Pietro. Între timp, Borromini și-a părăsit satul natal lombard pentru Roma, unde va ajunge în 1614, după o ședere la Milano. Acolo își va câștiga pâinea în fel și chip: mai întâi ca sculptor de ornamente la San Pietro, iar, spre 1620, ca desenator în atelierul lui Carlo Maderno pentru care realizează planurile Palatului Barberini. La moartea acestuia, în 1629, Bernini preia conducerea atelierului, colaborând o vreme cu Borromini.

În 1634, decis să nu mai lucreze în umbra lui Bernini, care tocmai terminase magistralul baldachin de la San Pietro, Borromini primește comanda construirii Mânăstirii și Bisericii San Carlino alle Quatro Fontane (1634-1641), apoi pe cea a Oratoriului Filipinilor (1637-1649), lucrări care îi conferă notorietate. Din acest moment, cei doi se situează pe poziții artistice divergente și conflictuale.

Cele mai renumite șantiere

Roma acelei vremi este tabloul viu al emulației care i-a condus pe Bernini și pe Borromini la inventarea a noi forme de expresie în arhitectură. Borromini numără la activ transformarea Bazilicii San Giovanni in Laterano, construirea Bisericii Sant'Ivo alla Sapienza și lucrările de la Sant'Agnese din Piața Navone. În afara proiectelor pentru San Pietro, dintre care piața elipsoidală din fața bazilicii, înconjurată de colonada care întâmpină pelerinii, Bernini realizează Fântâna celor patru fluvii din Piața Navone și Biserica San Andrea al'Quirinale, a cărei așezare în apropierea Bisericii San Carlino alle Quatro Fontane a lui Borromini determină confruntarea dintre cele două maniere. Dacă soluțiile estetice ale lui Borromini, geometriile oblice, volutele inversate, fațadele concave și clopotnițele



SCALA REGIA
BERNINI, 1663-1666
VATICAN

O perspectivă care este în egală măsură o punere în scenă. Concepută pentru Palatul Vaticanului, această scară de marmură, monumentală deși îngustă, reușește, datorită coloanelor care o mărginesc, o structurare a spațiului cu totul și cu totul originală. Ansamblul pare că se îngustează în depărtare, imagine datorată unei perspective dinamice, numită „accelerată", și al cărei rezultat este o adevărată scenografie spațială. Jocul creator de clarobscur al coloanelor, cel al ritmului liniilor lor, provoacă spectatorului o impresie aproape iluzionistă de mișcare.



CUPOLA DE LA SAN ANDREA AL'QUIRINALE
BERNINI, ÎNCEPUTĂ ÎN 1658
ROMA

Curbe și contracurbe. Îngustimea locului l-a obligat pe Bernini să aleagă pentru această biserică un plan în elipsă. Pe axa scurtă sunt aliniate altarul și intrarea principală, separate pe fiecare parte prin patru capele laterale. Dar mai ales, tensiunea arhitecturală creată de jocul curbelor convexe (popasul scării și nișele de piatră) și concave (zidurile care încadrează fațada neobișnuit de îngustă) este unul din caracterele tipice artei baroce, monumentală și lejeră în același timp.

spiralate, trec, în cel mai bun caz, în ochii lui Bernini, drept bizarerii, dacă nu chiar grave erezii, acesta din urmă se vede acuzat de rivalul său de crearea unor palide imitații. Eterodoxie de nestăvilit pe de-o parte, lipsă de vlagă stilistică pe de alta, fiecare își apără arta denigrând poziția adversarului. Din această confruntare fertilă, din această luptă pentru o idee în arhitectură s-au născut cele mai frumoase clădiri ale barocului roman.



Fațada Oratoriului Filipinilor
Francesco Borromini, 1637-1640
Roma

Prima operă a lui Borromini. Construirea pentru Ordinul Filipinilor a unui oratoriu dedicat muzicii, primul șantier important al lui Borromini, îl lansează în carieră. El concepe pentru fațadă o ingenioasă suită de curbe și contracurbe care își răspund, nu numai pe orizontală, ca în cazul lui Bernini, dar și de-a lungul celor două etaje ale construcției: în timp ce ansamblul are o formă concavă, corpul central este constituit dintr-o nișă concavă așezată pe un parapet convex. Folosirea cărămizii, aleasă intenționat de Borromini pentru a diferenția, prin culoare și modestia materialelor, această construcție de biserica din vecinătate, nu diminuează cu nimic perfecțiunea monumentului.

Cupola și lanternoul Bisericii Sant'Ivo alla Sapienza
Francesco Borromini, 1643-1660
Roma

Îmbinarea paradoxală a volumelor. Refuzul lui Borromini de a respecta convențiile și tipologiile arhitecturale este magistral demonstrat în acest caz: pentru Sant'Ivo alla Sapienza, probabil capodopera sa, el transformă obișnuita cupolă rotundă într-una în trepte, o succesiune eterodoxă de curbe și unghiuri proeminente. Dinamica ascendentă a cupolei este subliniată de tripla spirală care înconjoară lanternoul, un simbol al tiarei papale fără îndoială, dar cu atât mai mult un semn al acestei libertăți exuberante și totodată bine zăgăzuite, care constituie centrul arhitecturii lui Borromini.





Familia Carracci și Academia

Un centru al vieții culturale

Inspirate după modelul Academiei lui Platon, primele academii artistice caută să ridice pictura la rangul artelor liberale dându-i un conținut teoretic și practic. Pictorii, după exemplul filozofilor, scriitorilor și oamenilor de știință, vor astfel să facă diferența între practica lor și cea a meșteșugarilor și pretind statutul de intelectual umanist.

Un loc al schimbului de idei și al reflecției

În 1585, Annibale, Lodovico și Agostino Carracci pun bazele unei academii de artă la Bologna, creată după modelul academiei de desen a lui Giorgio Vasari (1563). Această Accademia dei Incamminati („învățăceilor") funcționează ca un atelier în care se fac schimburi de practici picturale și ca o școală care difuzează o adevărată teorie plastică.

Organizarea și funcțiile academiei sunt originale. Nici foarte ierarhizată, nici plasată sub înaltul patronaj al vreunui prinț, ea constituie mai degrabă un loc al adunărilor nepregătite. În vreme ce alte academii (Academia Sfântul Luca a lui Federico Zuccaro, 1593) propovăduiesc imitarea maeștrilor ca modalitate esențială de învățământ artistic, familia Carracci încurajează desenul după modele vii. Elevii (Guido Reni, Domeniquino, Albani, Guercino), considerați mai degrabă discipoli, urmează și alimentează cu propriile lor experimente dezbaterile estetice. Academia propune o reînnoire a picturii prin întoarcerea la studiul direct al naturii, prin grija pentru corectitudine și simplitate, deja probată de maeștrii secolului al XVI-lea. Această regândire a picturii italiene se regăsește și în cercetările lui Caravaggio, dornic în egală măsură să scape de virtuozitatea stilistică a culturii manieriste.

De la teorie la practică

În 1594, frații Carracci sunt invitați de cardinalul Odoardo Farnese la Roma. Aceasta este pentru Annibale, urmat de fratele său Agostino, ocazia de a pune în practică teoriile dezvoltate în sânul academiei bologneze. El realizează pentru cardinal frescele galeriei Palatului Farnese, oferind, prin *Triumful lui Bacchus* și operele care o înconjoară, unul dintre ansamblurile decorative cele mai prestigioase ale secolului al XVII-lea, prin egalitatea



CONVERTIREA SFÂNTULUI PAVEL
LODOVICO CARRACCI, 1587-1589
PINACOTECA NAȚIONALĂ, BOLOGNA

Un joc al trimiterilor. Acest tablou ilustrează metodele și demersurile teoretice promovate de academia familiei Carracci. Lodovico își concepe tabloul ca o adevărată rețea de citate, alegând pentru fiecare personaj și fiecare parte a compoziției referința corespunzătoare. Astfel, personajul plasat în extrema stângă a pânzei reia atitudinea de spaimă a unei figuri pictate de Tizian. De la Tintoretto, pictorul împrumută clarobscurul care dă ansamblului compoziției o tentă dramatică.



ULTIMA ÎMPĂRTĂȘANIE A SFÂNTULUI IERONIM
DOMENIQUINO, 1614
ULEI PE PÂNZĂ, 419 X 256 CM
MUZEUL VATICANULUI

Un plagiat? Realizat pentru biserica romană Sfântul Ieronim al Milei, acest tablou a fost obiectul unei controverse între Domeniquino și unul dintre confrații săi, Giovanni Lanfranco. Acesta l-a acuzat de plagierea unei compoziții identice a lui Agostino Carracci. Imitarea sau reinterpretarea schemelor maeștrilor nu erau însă considerate plagiat, ci, dimpotrivă, un procedeu pedagogic și artistic. Domeniquino surprinde totuși prin folosirea neobișnuită a unei cromatici vii, dând compoziției o forță aparte.

dintre arhitectura pictată și *trompe l'œil*. Comenzile se înmulțesc: Annibale și echipa sa trebuie să realizeze ***Adormirea Maicii Domnului*** pentru Capela Cerasi din Biserica Santa Maria del Popolo. În contact cu statuara antică, al cărei modelaj al suprafețelor clar delimitate îl imită, maniera artistului evoluează spre o mai mare soliditate a formelor. Poziția sa hegemonică pe piața comenzilor îi aduce colaborarea celor mai cunoscuți dintre artiștii europeni (Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Diego Velázquez), făcând din Accademia dei Incamminati sursa principală de inspirație pentru cea mai mare instituție academică de la sfârșitul secolului al XVII-lea: Academia Regală de Pictură și Sculptură de la Paris.

O alianță a stilurilor. Asemenea celor patru lucrări despre *Hercule*, acest tablou a fost pictat de Guido Reni pentru ducele de Mantova, între 1616 și 1620. El relevă dubla formație artistică a pictorului, dar și dificultatea de a alătura în aceeași compoziție două universuri vizuale diferite. Înainte de a intra la Academia Carracci din Bologna, Reni lucrase în atelierul pictorului flamand Denys Calvaert, maestru apropiat manierismului, care i-a avut elevi și pe Domeniquino, Albani și Guercino. Mișcarea drapajului roșu, desfășurat în maniera spiralelor din compozițiile lui Parmigianino, jocul de transparențe și reflexe al voalului Atalantei amintesc de gustul lui Domeniquino pentru rafinamentele formei și gesturile delicate. În schimb, precizia detaliului și a proporțiilor anatomiei celor două personaje, modeleul riguros care accentuează articulațiile musculare ale corpului își au originea în studiul aprofundat al naturii parcurs în Academia Carracci și în luarea în calcul a formulelor lui Caravaggio.

ATALANTA ȘI HIPOMENE
GUIDO RENI, 1620
ULEI PE PÂNZĂ, 206 X 297 CM
MUZEUL CAPODIMONTE, NEAPOLE



Decorația plafoanelor italiene

De la quadro riportato *la fereastra deschisă spre cer*

La începutul secolului al XVII-lea, Roma era considerată capitala marii decorații. Atât palatele cât și bisericile căutau să etaleze lux și măreție, fiind înzestrate cu plafoane și bolți somptuoase pe care se revărsau o multitudine de subiecte profane, mitologice sau religioase. Ca o reacție la manierism, tendința generală cere mărirea compoziției (proporții, personaje, profunzime) și simplificarea formală.



Viziunea Sfântului Ioan la Patmos
Correggio, 1520-1521
Fresce
Biserica San Giovanni, Parma

Talentul unui precursor. Pentru a accentua perspectiva iluzionistă a cupolei bisericii, Correggio ceruse, conform unor istorici, ca domul bisericii să nu aibă înălțime și deschideri. Artistul putea astfel, într-un spațiu orb, să dea frâu liber imaginației și să creeze adâncimi vertiginoase. Dacă la vremea respectivă comanditarii au rămas nepăsători în fața artei sale revoluționare, artiștii secolului al XVII-lea, dintre care Lanfranco, datorează mult acestui pictor avangardist.

Școala bologneză

În domeniul marilor decorații, secolul al XVII-lea debutează în 1597, când Lodovico Carraccio decorează bolta Palatului Farnese. Dacă modelele sale aparțin repertoriului Renașterii (împărțirea suprafeței bolții), interpretarea clasică, unitară, este de o mare modernitate. Emulii pictorului sunt numeroși și deja formați în tehnica frescei atunci când părăsesc Bologna pentru a merge la Roma. Însărcinați cu decorarea unui foarte mare număr de plafoane și bolți, ei rămân fideli tehnicii maestrului lor, *quadri riportati* (false tablouri încorporate bolții), dar evoluează spre un clasicism din ce în ce mai sever. Astfel, pentru decorarea casinoului Pallavicini, Guido Reni se mulțumește cu includerea unui singur tablou în centrul compoziției, reprezentând *Aurora*. Utilizarea acestui unic *quadro riportato* se generalizează în decorurile sale ulterioare (Palatele Mattei, Costaguti). Domeniquino adoptă o formulă și mai radicală. Frescele pe care le pictează pentru San Andrea della Valle (evangheliștii și scene din viața Sfântului Andrei), ca și cele care decorează Biserica San Luigi dei Francesi sunt de o asemenea rigoare, de o perfecțiune austeră și atât de nobilă, încât ele erau considerate de pictori (Nicolas Poussin) și de amatori (Aguchi, secretarul lui Grigore al XV-lea și autorul *Tratatului de pictură*) ca fiind un exemplu remarcabil.

Ceruri baroce

În jurul anilor 1620, apare în mediul roman un curent mai tipic barocului. Dacă majoritatea pictorilor acestei mișcări nu renunță la împărțirea spațiului, preocupările lor sunt de altă natură. Ei concep spațiul bolții ca pe o adevărată fereastră deschisă spre cer. Mai dinamice, compozițiile lor se străduiesc să creeze o iluzie de adâncime, un efect ascendent care să impresioneze

Decorația bolții Galeriei Farnese
Annibale Carracci, 1596-1600
Frescă
Palatul Farnese, Roma



Bogăție și claritate. Ajutat de fratele său Agostino, Annibale Carracci începe în 1595 decorarea bolții Palatului Farnese. Alegând ca subiect poveștile de dragoste ale zeilor din scrierile lui Ovidiu, artistul anunța cu mare pompă viitoarea căsătorie dintre Ranuccio Farnese și Margherita Aldobrino. Pentru această galerie, unde erau expuse cele mai frumoase sculpturi antice ale familiei Farnese, Annibale alege un concept iluzionist: reprezentarea de tablouri false. Această dispunere în *quadratura*, adică între limitele unui cadru, era inspirată dintr-un model prestigios, *loggia* pictată de Rafael pentru Vatican. Interpretarea oferită de Annibale denotă o mare virtuozitate. Ea împletește pastișe de arhitectură, tapiserie, sculptură și pictură pe aceeași boltă. Efectul obținut combină extrema abundență cu o mare claritate. În ciuda marelui număr de personaje, exactitatea proporțiilor, simplificarea formelor și claritatea decorației subliniază structura compoziției.



Glorificarea pontificatului lui Urban al VIII-lea
Pietro da Cortona, 1633-1639
Frescă
Palatul Barberini, Roma

spectatorul. Operele lui Giovanni Lanfranco, inspirate din plafoanele venețiene, și cele ale lui Correggio ilustrează această evoluție. Totuși Pietro da Cortona este cel care reprezintă cel mai bine această perioadă de lux și bucurie de a trăi. În frescele sale în culori vii și sclipitoare, el prinde personajele în vârtejuri și prelungește spațiul la infinit. La sfârșitul secolului, bolțile lui Baccicia pentru Il Gesù și a lui Andrea Pozzo pentru Sant'Ignazio de la Roma sunt un omagiu adus iluzionismului și virtuozității frescelor lui Cortona.

Întru gloria suveranului pontif. Urban al VIII-lea a făcut apel la Francesco Bracciolini pentru conceperea programului iconografic al bolții. Poetul, membru al cercului literar al familiei Barberini, din care se trăgea Urban al VIII-lea, a avut ideea unui program alegoric, combinând figuri mitologice și embleme destinate în întregime slăvirii pontifului. De jur împrejurul bolții sunt evocate într-adevăr principalele sale calități: integritatea și curajul (lupta împotriva ereziei), simțul dreptății, pioșenia, prudența. Centrul compoziției evocă într-o manieră și mai directă tot gloria Barberinilor: providența ordonă nemuririi să adauge coroanei înstelate albinele – embleme ale familiei. Un *putto* întinde o coroană de laur, pentru a evoca talentul de poet al papei Urban al VIII-lea.

Arta iluziei. Transpunerea în imagini a acestui program complex este de un dinamism și un ritm fără precedent. Pietro da Cortona divizează spațiul în cinci părți grație folosirii falsei arhitecturi. De această dată, în spatele arhitecturii se află un singur cer, iluzia adâncimii fiind întărită de faptul că unele personaje de pe boltă par să zboare sub falsele structuri arhitectonice.

Caravaggio

Un rival al naturii



Bachus
Caravaggio, 1596
Ulei pe pânză, 95 x 85 cm
Uffizi, Florența

O interpretare naturalistă și senzuală. Pentru a-l reprezenta pe zeul vinului, Caravaggio pictează după natură un bărbat foarte tânăr, un *ragazzo* cu obraji plini, buze fierbinți și ochi strălucitori din cauza beției.

Erotism și prețiozitate. Senzualitatea tabloului este accentuată de întrepătrunderea dintre realismul minuțios (unghiile murdare ale tânărului, merele stricate) și stilizare, manierismul formal. Acesta transpare în eleganța artificială a acoperământului de cap, în arcul perfect al sprâncenelor, în moliciunea excesivă a brațului îndoit. Cromatica deschisă a tabloului și lumina sa statică contribuie la stilizare și demonstrează cum, în primele sale opere executate la Roma, artistul era influențat de stilul maeștrilor din nordul Italiei, ca Lorenzo Lotto.

Câteva date

1571 Se naște la Milano Michelangelo Merisi, zis Caravaggio.
1585 Ucenicie pe lângă Simone Peterzano, pictor milanez.
1592-1593 Artistul se instalează la Roma. Lucrează în atelierul lui Cavaliere d'Arpino. Întâlnire cu primul său protector, cardinalul Francesco del Monte.
1601-1606 Comenzi din partea celor mai mari familii romane, Giustiniani, Barberini, Borghese și Mattei *(Amor învingător, Sacrificiul lui Isaac, Pelerinii din Emmaus)*. Comenzi religioase pentru San Luigi dei Francesi, Santa Maria del Popolo.
1606 Vinovat de crimă, se exilează din Neapole în Malta și Sicilia.
1610 Moare pe plaja din Porto Ercole.

Multă vreme, istoria artei a preferat clasicismul fraților Carracci stilului violent al personajului care a fost Caravaggio (1571-1610). Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), biograf al pictorului, și mai târziu Stendhal îi reproșau artistului naturalismul operelor, disprețul manifest pentru Rafael și Antichitate și, în fine, pretinsul cult pentru urâțenie și trivialitate.

Dacă drumurile alese de Caravaggio și de pictorii bolognezi diferă, nu este mai puțin adevărat că ele pornesc din același refuz al manierismului și din aceeași dorință de reîntoarcere la ordine și la modelele propuse de natură.

O realitate brutală

Michelangelo Buonarroti și Michelangelo Merisi, zis Caravaggio, au în comun, pe lângă prenume, gustul pentru o anume brutalitate picturală, *terribilità*. Ca și Michelangelo, Caravaggio a avut o viață asemănătoare picturii sale. În 1606, în timpul unui joc cu mingea, își ucide adversarul și este exilat. Caracterul sumbru al artistului a fost explicat, într-o manieră puțin deterministă, prin angoasele surghiunului.
Or, dacă Michelangelo își dramatiza compozițiile, cum a făcut-o în *Judecata de Apoi* de la Capela Sixtină, Caravaggio renunță în schimb la supranatural. Încă din primii ani, el excelează în pictarea „florilor și fructelor atât de bine contrafăcute, încât mulți au învățat arta de la el". Această legătură cu lumea deloc ideală constituie unul din fundamentele picturii sale. În

Dumnezeu în fața oamenilor. În acest tablou, parte a unui vast program realizat pentru familia Contarelli în cinstea Sfântului Matei (comanda datează din 1565), Hristos intră într-o tavernă și desemnează printr-un gest demiurgic pe acela dintre oameni care va deveni sfânt. Metaforă picturală a gestului divin, lumina apărea ca generatoare de semnificație, de forme și de culori. Directă, ea inundă dintr-o dată încăperea închisă, în care și fereastra este oarbă, surprinzând societatea în plină activitate. Puternică și caldă, ea decupează morfologiile, profilurile perfecte, făcând mai evidente culorile și texturile.

Chemarea Sfântului Matei
Caravaggio, 1598-1600
Ulei pe pânză, 322 x 343 cm
Capela Contarelli,
San Luigi dei Francesi, Roma



tablourile din tinerețe, naturalismul este marcat de o profundă senzualitate. Mai târziu, în tablourile religioase, el se găsește angajat în slujba unui alt tip de spiritualitate.

Lumină, teatralitate și spiritualitate

Caravaggio propune o utilizare nouă a luminii, care lovește razant obiecte și personaje, teatralizând și dramatizând pictura. Departe de exemplele de lumină manieristă, clarobscurul său conferă pânzelor semnificație, forță și unitate, creând în același timp o nouă spațialitate. Acest procedeu a avut mare succes la pictorii numiți „caravagiști" (Gentileschi, Valentin de Boulogne, Hendrick Janzs Ter Brugghen).

Începând din 1599, Caravaggio se consacră aproape exclusiv picturii religioase în tablouri din ce în ce mai austere și întunecate. În vreme ce în cadrul Contrareformei catolice se dezvoltă ideea unei religii mai apropiate de realitățile umane (Filippo Neri, Ignațiu de Loyola și Carlo Borromeo), tablourile sale dovedesc o profundă spiritualitate, plină de sinceritate.



MOARTEA FECIOAREI
CARAVAGGIO, 1606
ULEI PE PÂNZĂ, 369 X 245 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Moartea indecentă. Acest tablou, destinat decorării uneia dintre capelele de la Santa Maria della Scala din Roma, a fost refuzat de cler care a considerat caricaturală reprezentarea Fecioarei sub forma unui cadavru umflat și cuprins de paloare, inert, dispus de-a curmezișul încăperii. Spiritualitatea profundă a tabloului provine, în parte, din utilizarea specifică și metaforică a luminii. Mai mult decât aureola de abia vizibilă din jurul chipului, raza de lumină care se lovește de cadavru este aceea care îl sacralizează. Draperia roșie și grea care ocupă o treime din tablou înnobilează și dramatizează această scenă austeră.



TĂIEREA CAPULUI SFÂNTULUI IOAN BOTEZĂTORUL
CARAVAGGIO, 1608
ULEI PE PÂNZĂ, 361 X 520 CM
ORATORIUL CATEDRALEI SAN GIOVANNI DE LA VALLETA, MALTA

Gestul tragic. În acest tablou, pe care istoricul de artă Roberto Longhi îl considera cel mai frumos al secolului, Caravaggio își concentrează compoziția pe gestul decapitării. În față, autorii dramei par încremeniți într-o atitudine hieratică și teatrală. Simplitatea, austeritatea scenei pun în valoare violența acțiunii. Obscuritatea ocupă cea mai mare parte a spațiului și joacă un rol esențial în economia acestei pânze de mare format. În atmosfera întunecată și compactă, lumina capătă o forță dramatică, punând în evidență caracterul *tenebrozzo* al picturii lui Caravaggio.

Pictorii caravagiști

Pictura umbrei și a luminii

În 1610, anul în care Caravaggio moare, maniera sa este foarte răspândită în Europa, marcând puternic, în următorii aproape treizeci de ani, pictura occidentală.

Spre deosebire de Annibale Carracci, Caravaggio nu a avut nici atelier, nici școală pentru a-și forma elevi. Cu toate acestea, pictura sa a avut un impact rapid si puternic asupra creației contemporane. Emulii săi au fost numeroși, de origini și formații diverse. Este adevărat că Roma lui Caravaggio este centrul artistic cel mai strălucitor și mai bogat al Occidentului. Tinerii pictori vin din întreaga Italie (Orazio Gentileschi din Pisa, Carlo Saraceni de la Veneția, Giovanni Serodino din Ascenna), dar și din Europa (Simon Vouet din Franța, Hendrick Janzs Ter Brugghen din Țările de Jos, Ribera din Spania). Acești pictori, care nu și-au găsit propria manieră, sunt marcați în perioada anilor de formare de stilul novator al lui Caravaggio.

O lectură subiectivă

Pentru acești tineri artiști, opera lui Caravaggio nu reprezintă un model înțepenit și dogmatic, ci mai curând o sursă originală, un nou repertoriu formal și iconografic. Din limbajul caravagesc ei rețin reprezentarea în mărime naturală a personajelor, redate predilect până la jumătate, maniera naturalistă, clarobscurul (Rembrandt), fără a reuși să atingă întreaga încărcătură dramatică și spirituală.

Dintre subiectele abordate de pictor, urmașii le preferă pe cele inspirate din cotidian: ghicitoarea (Valentin de Boulogne, Georges de la Tour) sau pe cele violente din repertoriul său, cum ar fi ***Iudita decapitându-l pe Olofern*** (Artemisia Gentileschi, fiica lui Orazio) sau ***David ținând capul lui Goliath*** (Bartolomeo Manfredi).



O interpretare pitorească. Acest tablou de tinerețe face referire la cel al lui Caravaggio din Biserica San Luigi dei Francesi. Ter Brugghen renunță însă la anumite caracteristici (cazul tânărului îmbrăcat elegant) și la vid, acel spațiu tenebros și compact în care Caravaggio face să izbucnească lumina. Dispunerea personajelor este mai strânsă, iar detaliile, cum ar fi rufele întinse în fundalul compoziției, se înmulțesc. Această interpretare mai liberă și pitorească a iconografiei religioase poate fi parțial determinată de istorie. De fapt, la începutul secolului al XVII-lea, sciziunea dintre provinciile Țărilor de Jos și Olanda le permite artiștilor flamanzi să se elibereze de normele și de modelele picturale impuse de Contrareformă.

CHEMAREA SFÂNTULUI MATEI
HENDRICK JANZS TER BRUGGHEN, 1620
ULEI PE PÂNZĂ, 152 X 195 CM
MUZEUL DE ARTĂ, HAVRE



GHICITOAREA
VALENTIN DE BOULOGNE, 1628
ULEI PE PÂNZĂ, 125 X 175 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

O atmosferă misterioasă și poetică. Această temă împrumutată de Caravaggio artiștilor nordici a avut mare succes la pictorii caravagiști (La Tour, Vouet). Dacă subiectul a avut un asemenea succes, aceasta s-a datorat faptului că personaje cu înfățișări tulburătoare, cum era cel al țigăncii, puteau fi pictate într-o ambianță veridică și populară. Pictorul folosește aici clarobscurul într-o manieră foarte rafinată.

Succese și renunțări

Aceste formule plastice au avut atât de mult succes, deoarece le-au permis artiștilor să depășească constrângerile formale (perspectiva aeriană, anatomia) și iconografice, pentru a picta într-o manieră mai simplă și rapidă o „felie de viață". Aspirația de a reda o realitate mai palpabilă răspundea, de altfel, așteptărilor comanditarilor tot mai numeroși și mai bogați. Însă pentru mulți dintre acești artiști, perioada caravagescă nu este decât o etapă. Chiar în Italia, Orazio Gentileschi, primul dintre pictorii caravagiști, renunță treptat la naturalismul și tenebrele lui Caravaggio pentru a crea tablouri în tonalități mai luminoase, în tradiția florentină. La fel, la întoarcerea în Franța, Vouet adoptă o manieră cu un plus de eleganță. Alți pictori, ca Georges de la Tour, rămân fideli lecțiilor artistului dispărut.

Iudita și Olofern
Artemisia Gentileschi, 1620
ulei pe pânză, 200 x 163 cm
Uffizi, Florența

O violență insuportabilă. Tema decapitării apare des în opera pictorilor caravagiști (sacrificiul lui Isaac, tăierea capului Sfântului Matei etc.). Aici, Artemisia Gentileschi se inspiră din lucrarea cu aceeași temă pictată de Caravaggio în 1595. Brutalitatea acestui subiect, puternica încărcătură psihologică o inspiră în mod special pe artista care realizează mai multe versiuni (păstrate la Neapole, Florența și Detroit). Abilitatea cu care Iudita și servitoarea ei îl decapitează pe Olofern, sângele care țâșnește în centrul compoziției pun în evidență atrocitatea acțiunii, mai curând expresivă decât eroică.





Magdalena cu candelă
Georges de la Tour, după 1640
ulei pe pânză, 128 x 94 cm
Muzeul Luvru, Paris

Sobrietate și austeritate. *Magdalena* de la Luvru este cea mai austeră din seria pictată de La Tour. Podoabele purtate de sfântă în tablourile anterioare, bijuteriile, rochia brodată, frumoasa oglindă sculptată au dispărut. Nu rămâne decât esențialul: candela, cărțile de rugăciune, crucea.

Puritate formală. Artistul atinge o sobrietate, o sinceritate, o religiozitate care îi apropie opera de tablourile lui Caravaggio. Formele sunt simplificate până la extrem și par să se reducă la volumele geometrice pure pe care le dezvăluie lumina.

Artele efemere

Amintirea victoriilor antice



Relatare a intrării lui Henric al II-lea, regele Franței, în Rouen pe 1 octombrie 1550, cortegiul cavalerilor trecând prin fața tribunei
Biblioteca Municipală, Rouen

Regele preia conducerea orașului. Intrarea unui rege în oraș, ca aceea a lui Henric al II-lea în Rouen în 1550, era în Vechiul Regim un act solemn care reafirmă datoriile mutuale de bunăvoință și credință dintre rege și supușii săi. Tribuna prin fața căreia defilează cavalerii, ridicată pentru această ocazie, reprezintă semnul supremației regale: ea permite focalizarea privirilor spre persoana regelui și desfășurarea însemnelor puterii sale. Tapiseriile cu flori de crin, coroana de laur și stemele sunt ornamente semnificative pentru titlu și pentru prerogative.

La fel ca unele arce de triumf, anumite decoruri efemere s-au păstrat: această cristalizare într-o operă durabilă transformă provizoriul în monument, apt să se integreze în canavaua urbană cu dimensiunea morală care i-a fost conferită.

Coloane, obeliscuri, arce de triumf și decorații sunt tot atâtea monumente înscrise și azi în arhitectura urbană a marilor orașe, provenind din Antichitatea romană. Tradiția cerea ca, de exemplu, un general victorios să fie sărbătorit prin „arcele" înălțate pentru a-l slăvi, pe traseul „triumfului", adică de la locul intrării sale solemne în Roma până la Capitoliu. Monumentul funerar, de regulă un rug, avea rolul de a însoți sufletul defunctului spre ceruri. Aceste construcții, din lemn sau piatră, nu durau de obicei decât pe perioada ceremoniei. În timpul Renașterii, pretextele pentru asemenea construcții se diversifică: nașterea celor mari și puternici, sărbătorirea intrării unui rege în oraș și, bineînțeles, serviciile funerare solicitau talentul artiștilor care știau, în cinstea unui eveniment, să imagineze și să creeze edificii fantastice

Caruselul cu elefant
Antoine Caron
Colecție particulară

Divertismentele regale sub Caterina de Medici. Pictor de Curte al Caterinei de Medici, Antoine Caron înfățișează aici o sărbătoare care reunește mai multe tipuri de distracții: focuri de artificii, redate prin străfulgerări în fundal, un carusel, spectacol care aduce în scenă cavalerii luptând cu lancea sau în armuri și, în fine, un dispozitiv alcătuit dintr-un elefant plasat pe o mașinărie care scuipă foc. Această bizară construcție cu care își măsoară forțele personaje dotate cu scuturi concentrează întreaga atenție a Curții și dă măsura inventivității și a tehnicii arhitecților efemerului.





sau puneri în scenă grandioase. Teatralitatea existentă în toate reprezentările și serbările este pusă în valoare, iar monumentul efemer capătă rol comemorativ, activ sau chiar politic.

Sărbătorile, plăcerile și moartea

Formele arhitecturale împrumutate de construcțiile efemere sunt numeroase și depind de natura sărbătorii. Care și, în orașele scăldate de ape, ambarcațiuni decorate și acoperite de baldachine, acompaniate uneori de focuri de artificii, marchează festivitățile. Arcele de triumf, tribunele și estradele drapate sau decorate cu basoreliefuri sunt apanajul ceremoniilor oficiale. În orice caz, simbolismul formelor este semnificativ. Astfel, elefantul, reprezentând forța și hotărârea, este asociat imaginii celor puternici: se poate vedea și astăzi, în Piazza della Minerva, la Roma, o statuie din 1667 reprezentând un elefant care susține un obelisc, operă a lui Bernini și replica în materiale definitive a unei construcții efemere pe care o realizase la nașterea infantei Spaniei în 1651. Este adevărat că opera efemeră diferea întrucâtva de cea permanentă: în prima, elefantul arunca flăcări pe trompă. Ceremoniilor funerare le sunt rezervate catafalcurile sau estrada pe care este așezat sicriul defunctului în timpul veghei, baldachinele și construcțiile în formă de piramidă care se ridică peste corpul celui decedat, simbolizând înălțarea sufletului la ceruri.

Pregătiri pentru focurile de artificii în cinstea nașterii Delfinului
Giovanni Paolo Pannini
Piazza Navona, Roma
ulei pe pânză, 110 x 252 cm
Muzeul Luvru, Paris

Roma în sărbătoare: un oraș de lumină. Începând cu Renașterea, numeroasele sărbători care punctează diferite momente din viață îi asociază pe cei mai buni arhitecți, pictori sau sculptori italieni. Pannini, pictor roman din secolul al XVIII-lea, a devenit celebru pentru vederile sale arhitecturale asupra orașului, angajându-se uneori să realizeze decoruri de sărbătoare pentru puternici comanditari. Acest tablou reprezintă o dovadă a importanței culturale și urbane a unor asemenea evenimente.



Decor pentru funeraliile prințului de Condé
1687
gravură, Biblioteca Națională a Franței, Paris



Catafalcul lui Carol al VI-lea
1741
gravură, Biblioteca Națională a Franței, Paris

Monumentul funerar: arta în ritualul morții. Observarea comparativă a acestor două gravuri demonstrează bogăția ornamentală, dar și diversitatea structurală a monumentelor funerare efemere. Cel mai vechi dispozitiv de acest fel, ridicat în 1687 cu ocazia funeraliilor prințului de Condé, este un portic de acces spre „locul durerii" unde se află sicriul. Al doilea este catafalcul lui Carol al VI-lea, datând din 1741, pe care este așezat sicriul. Stilul arhitectonic al celor două monumente este total diferit. Porticul, decorat cu coloane care susțin un antablament peste care se înalță o formă piramidală, este de factură clasică. Acumularea de elemente și statuile catafalcului cu multiplele lor volute sunt caracteristice barocului în care moartea era omniprezentă.

San Pietro din Roma

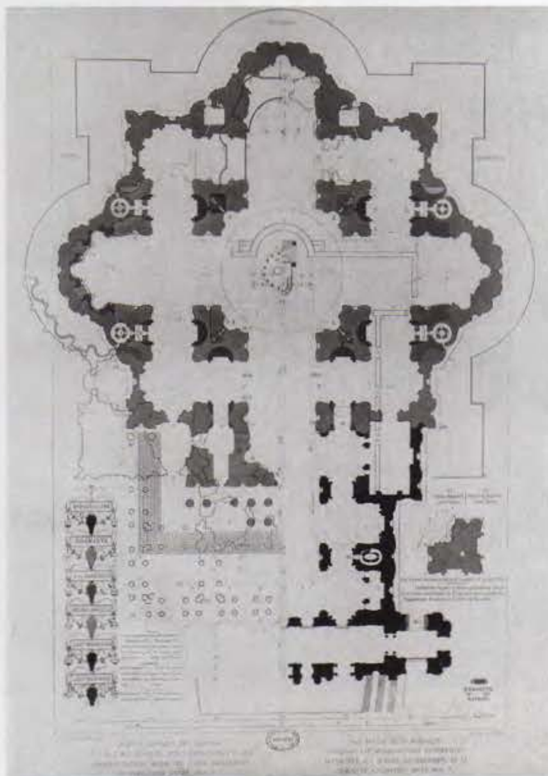
Un șantier strategic

Șantierul San Pietro face parte din politica papei Iuliu al II-lea de creștere a prestigiului puterii pontificale, de afirmare a hegemoniei spirituale și temporale a Vaticanului, asigurându-i astfel un rol de prim rang printre statele italiene.

Atunci când, în 1452, papa Nicolae al V-lea a decis să mărească bazilica lui Constantin, construită în secolul al IV-lea pe presupusul loc al mormântului Sfântului Petru, cu siguranță nu și-a imaginat dimensiunea gigantică a rezultatului final și nici concentrarea de talente folosite. De fapt, el intenționa doar să adauge o nouă absidă la capătul bazilicii existente. Dar șantierul San Pietro de la Roma capătă un real avânt în vremea pontificatului lui Iuliu al II-lea. La inițiativa sa, Bramante va demara construirea unui edificiu mult mai ambițios. Adoptând un plan în cruce greacă, Bramante distruge vestigiile existente și proiectează o uriașă cupolă sprijinită pe pilaștri monumentali, după modelul Panteonului roman. Dacă succesorii lui Iuliu al II-lea, Leon al X-lea (1513-1521) și Clement al VII-lea (1523-1534) se dovedesc politicieni fără anvergură, ei acționează totuși ca adevărați mecena. În timpul pontificatului lor, Rafael îi succede lui Bramante, după moartea acestuia, în 1514. În căutarea bisericii ideale, Rafael renunță la planul inițial și optează pentru o cruce latină, ceea ce implica construirea unei nave centrale și a navelor laterale. Moare în 1520, după ce a construit nava transversală sudică.

Un puzzle arhitectural

După moartea lui Rafael, construcția bazilicii continuă, dar cu modificări importante o dată cu numirea lui



Planul Bazilicii San Pietro din Roma cu modificările aduse de Bramante
Biblioteca Școlii Superioare de Arte Frumoase, Paris

Diferitele etape ale construcției. Acest plan permite observarea numeroaselor etape ale unui șantier a cărui coerență arhitectonică s-a păstrat în ciuda modificărilor și ezitărilor numeroșilor arhitecți care au lucrat aici. Planul inițial, datorat lui Bramante, conține urzeala unui desen care s-a îmbogățit de-a lungul timpului. Ultimele contribuții ale lui Bernini modifică la 187 m lungimea navei centrale, și la 15 160 m² suprafața sa. Se remarcă faptul că proiectele succesive au păstrat cei patru stâlpi centrali ai lui Bramante, facilitând astfel circulația în timpul ceremoniilor religioase.

Clement al VII-lea aprobă proiectul lui Rafael
Giulio Romano
Stanzele lui Rafael, Vatican

O sarcină prestigioasă care marchează legătura dintre artiști și papalitate. Elev și colaborator al lui Rafael, Giulio Romano (Jules Romain) înfățișează aici imaginea simbolică a învestirii solemne a maestrului ca arhitect al șantierului, prestigioasă sarcină care marchează apogeul carierei sale. Alături de Clement și de Rafael expunându-și proiectul, prezența grupului de zidari, constructorii anonimi ai gloriei Vaticanului, este semnalată de personajul care ține un coș. Fresca dovedește importanța politică și artistică a unui asemenea demers.



Michelangelo ca arhitect, în 1547. El schimbă planul cupolei centrale, înlocuindu-l cu un model comparabil cu cel realizat de Filippo Brunelleschi la Florența. Michelangelo reia ideea planului în cruce greacă al lui Bramante, argumentând că o puritate mai mare a liniilor duce la o frumusețe mai luminoasă. La moartea sa, în 1564, proiectul pentru cupolă este păstrat, în schimb ideea unui plan în cruce greacă este definitiv abandonată. Lucrările la fațadă, inspirate din proiectele lui Michelangelo, sunt realizate de Carlo Maderno: coloane și pilaștri susțin un antablament pe care se sprijinea o balustradă. În 1626, Urban al VIII-lea va încredința construcția bazilicii celui care îi va imprima forma definitivă: Bernini. Unificând o arhitectură cu mulți autori, el va realiza piața elipsoidală înconjurată de coloane care ocupă spațiul uriaș din fața bazilicii și permite reintegrarea construcției în realitate. În interiorul bazilicii, placheazӑ pereții cu policromii de bronz, marmură, aur și stuc, așază în stâlpii care susțin cupola mormintele monumentale ale lui Urban al VIII-lea și Alexandru al VII-lea și, mai ales, realizează baldachinul Sfântului Petru și Catedra Petri, care conține scaunul Sfântului Petru cu o ornamentică din bronz strălucitor, în armonie perfectă cu decorația murală.

Baldachinul Bazilicii San Pietro
Bernini, 1624-1633
Vatican

Lumini și torsiuni baroce asigură solemnitatea locului. Baldachinul care decorează altarul pontifical a fost construit de Bernini, în 1633, și plasat deasupra mormântului Sfântului Petru. Urmând un model similar, însă destinat a fi numai un element de arhitectură efemeră construit cu ocazia unui jubileu, această spectaculoasă operă în bronz, cu coloane torsionate decorate din abundență, situată la răscrucea navelor sub cupola care revarsă lumină, servește drept cadru, pentru spectatorul venit dinspre intrarea principală, aurului absidei care se reflectă în depărtare.



Colonada Pieței San Pietro
Gravură după Bernini
de Giovanni Battista Paloa
Biblioteca Națională a Franței, Paris

Teatrul credinței. În gravura alăturată, datând din secolul al XVIII-lea, o panoramă a bazilicii și a pieței dă măsura excepționalului teatru al credinței pe care îl constituie acest ansamblu. De fapt, a vedea și a fi văzut, cele două funcții esențiale ale acestui important loc al creștinătății, se află în centrul întregului demers arhitectural.
A vedea: evidentă și impresionantă, cupola înălțată de Michelangelo se ridică la 133 m, având un diametru de 42 m, și este vizibilă de la kilometri distanță de jur-împrejur. A fi văzut: în fiecare an, de la una din ferestrele apartamentului său, papa rostește *Urbi et orbi*, binecuvântând orașul și lumea, în fața mulțimii adunate în piață. Arhitectura permite fiecăruia dintre actorii acestui schimb să primească mesajul papal în armonia unui spațiu deschis.

Nașterea picturii de gen

Revanșa adevărului

Inspirată din scrierile lui Aristotel și din teoriile literare, noțiunea de gen a fost aplicată artelor frumoase din secolul al XVI-lea pentru a distinge nobilele subiecte istorice sau religioase de narațiunile minore, referitoare la diverse aspecte ale cotidianului, modei sau pasiunilor unei epoci. Genul ierarhizează presupusa valoare a subiectelor. Acest concept nu reflectă deci un stil pictural anume: el permite, de-a lungul istoriei artelor, urmărirea evoluției gusturilor, moravurilor și instituțiilor.



Natură moartă cu cap de berbec
Giuseppe Recco, cca 1650
Muzeul Capodimonte, Neapole

Afirmarea virtuozității execuției. Format de pictorul lombard Evaristo Baschenis, Giuseppe Recco aparține unei familii de pictori care se specializează la Neapole în genul naturii moarte, până în secolul al XVIII-lea. Inspirate din modelele flamande, olandeze, dar și din experimentele caravagiste, aceste tablouri caută redarea meticuloasă a materiei prin multiplicarea elementelor descriptive. Narațiunea care justifică alegerea subiectului nu are decât o mică importanță. La fel ca *Boul jupuit* al lui Rembrandt, această natură moartă permite pictorului detalierea cu virtuozitate a caracteristicilor anatomice, fizionomice și cromatice ale animalului. Conceperea unei atmosfere vibrante și contrastate prin jocuri de umbră și reflexe conferă tabloului o emoție sinceră, a cărei confruntare cu complexitatea realității, adică a morții, devine adevăratul subiect.

În vremea Renașterii, Leon Battista Alberti a formulat în *De pictura* (1435) o ierarhie a genurilor, structurată progresiv în jurul ideii de superioritate a picturii istorice („marele gen"), de inspirație mitologică, alegorică sau religioasă, deseori legată de referințe literare. Subiectele inspirate de natură (natură moartă sau peisaj) și din spiritul timpului au fost așezate, în schimb, în zona inferioară a valorilor artistice (pictura „de gen"), considerate de artiști și teoreticieni ca fiind „simple și fără frumusețe" (scria André Félibien în secolul al XVII-lea). De-a lungul secolului al XVI-lea,



Mâncătorul de bob
Annibale Carracci, 1583-1584
Ulei pe pânză, 57 x 68 cm
Galeria Colonna, Roma

Scena de gen ca spațiu critic. Pictor istoric, Annibale Carracci era în egală măsură interesat de natura moartă și de pictura de gen. Carracci se arată interesat aici de realitatea orașului său. El se folosește de regulile propovăduite în propria-i academie, adică reîntoarcerea la însăși natura lucrurilor, în care reprezentarea cotidianului ia locul eroismului. Trăsăturile diforme ale țăranului, subliniate de o tușă vizibilă care accentuează neregularitățile feței, se îndepărtează de canonul frumuseții ideale pe care Carracci o prescria și o practica în pictura istorică. Scenele de gen îi oferă un spațiu de libertate și experiment în care contestă schemele tradiționale ale picturii, chiar și pe ale lui însuși.

temele religioase vor fi tratate din ce în ce mai laic. Soluțiile adoptate de Caravaggio, Peter Paul Rubens și Rembrandt, cu intenția de a înlătura grandilocvența din pictura istorică și a-i reda actualitatea, vor influența arta europeană.

Superioritatea și criza picturii istorice

Tip de pictor universal, capabil să interpreteze orice gen, pictorul istoric trebuia să fie deopotrivă portretist pentru a realiza personajele, peisagist pentru a le integra într-un spațiu care să nu le trădeze și cunoscător al naturii moarte și al luminii. Însăși noțiunea de „pictură istorică" nu era niciodată definită ca atare. Dacă termenii de „peisaj" sau „natură moartă" nu existau în vremea lui Alberti, subiectele în sine apăreau în picturi. La Leonardo da Vinci, peisajele erau adevărate tablouri în tablou. Portretele lui Giuseppe Arcimboldo depășeau frontierele genului, reluând convențiile portretului de profil și tratându-le ca amestecuri de flori, legume sau obiecte. Pentru unii pictori flamanzi, cum ar fi Pieter Aertsen sau Joachim Beuckelaer, raportul dintre subiectul principal și fond este total răsturnat. Scenele religioase sunt așezate în fundalul tabloului, în timp ce prim-planul, ocupat de o masă pe care sunt puse bucate în culori și forme exuberante, joacă rolul unei naturi moarte de sine stătătoare.

Revanșa genurilor mediocre

În concluzie, operele „de gen" s-au dezvoltat paralel și parțial datorită picturilor istorice. Foarte specializați (Marseus Van Schrieck reda broaște râioase și șerpi, iar Fieravino tapiserii pictate), pictorii de gen compensau puținul prestigiu pe care îl aveau în ochii cunoscătorilor printr-un belșug de inovații formale. În secolul al XVII-lea, prețul operelor lor a crescut mereu până când, în Țările de Jos, l-a egalat pe cel mai scump Tizian. După satirele vizionare ale lui Hieronymus Bosch și realitatea pitorească a tablourilor lui Bruegel, Țările de Jos capătă o tradiție a verismului popular axat pe viața la țară, cu un anume gust pentru evocarea abuzului de plăceri. Scopul pictorilor de gen nu este acela de a dovedi un talent universal, ci mai curând o stăpânire perfectă a subiectului. Aceasta făcea acceptabilă existența „scenei de gen" care, la Jan Miense Molenaer sau David II Teniers, căuta expresia exagerată, răsturna regulile de conveniență (scene de beție sau seducție) și opunea ambiției erudite a picturii istorice valorile originalității, aflate la celălalt pol în raport cu tradiția.



Cascadă
Jacob Van Ruisdael
Ulei pe pânză
Rijksmuseum, Amsterdam

Peisaj și efecte vizuale. Dacă natura este subiectul principal în acest tablou, figura umană nefiind prezentă decât cu titlu anecdotic, pentru a evalua parcă scara la care e concepută scena, ea pare totuși un pretext în favoarea căutărilor strict picturale. Atenția este îndreptată spre fuziunea gamei cromatice în care tonurile alburii ale cerului și cascadei sunt atinse de brunul pământului și al stâncilor. Spre deosebire de Hendrick Avercamp, Ruisdael nu caută detaliul semnificativ. Grija sa o constituie viziunea de ansamblu a șuvoaielor, tratate ca îngrămădeli palide și neregulate, evidențiind o artă a efectului care anticipează soluțiile formale ale naturalismului.

Trebuie pictura să imite natura? Numite „bambocciate", scenele de gen ale lui Pieter Van Laer, numit și Bamboccio, sunt scene de pe stradă sau din piață și au fost foarte populare în secolul al XVII-lea, prin caracterul lor zeflemitor, disprețuind gustul elevat. În aceeași categorie, tabloul lui Dujardin asociază două teme recurente ale genului, teatrul și șarlatania. Pictorul face referire la meseria sa: pânza întinsă în fundal trimite la pictură, iar maimuța la imitație. Aceste elemente dau scenei de gen un statut de imitație non-idealizată a naturii și a oamenilor.

Șarlatanii italieni
Karel Dujardin, 1657
Ulei pe pânză, 44 x 52 cm
Muzeul Luvru, Paris



Picturi spaniole din secolul al XVII-lea

Misticism și realitate



Sfântul Serapion
Francisco de Zurbarán, 1628
Wadsworth Atheneum, Hartford

Lecția lui Caravaggio. Camaieurile în brunuri deschise ale gamei cromatice a tabloului evocă sculpturile colorate din lemn, populare în secolul al XVII-lea. Cu ajutorul unei lumini puternice și razante, pliurile îndoite ale veșmântului fac numeroase adâncituri și sinuozități care amintesc de asprimea scoarței. Figura sculpturală se detașează pe un fond întunecat, subliniind caracterul patetic și monumental al compoziției. Această formă de arhaism, de „realism rustic" strâns legat de cotidian, comportă o bună cunoaștere a spiritualității monastice. Pictura lui Zurbarán sintetizează arta spaniolă a secolului al XVII-lea: moștenire italiană în tratarea spațiilor colorate, puternica impregnare a sentimentului religios, dorința de a face din imagine suportul unei credințe sincere.

Marcată de strădania de a impune superioritatea catolicismului în fața propagării protestantismului, pictura spaniolă a secolului al XVII-lea caută soluții pentru a recâștiga sufletul credincioșilor. Dacă în prima jumătate a secolului poartă puternica amprentă a tradiției italiene caravagești (prin intermediul Palatului Escorial), ea se orientează apoi către frumosul baroc inspirat de Peter Paul Rubens.

Iezuiții și franciscanii propovăduiesc un contact direct între credincios și Dumnezeu. Ei cer reprezentarea legiunilor noilor sfinți (François-Xavier, Tereza din Avila, Ignațiu de Loyola...), își exprimă fidelitatea în condițiile contemporane și participă la difuzarea temei Imaculatei Concepții, ilustrată de picturile lui

„Pictura, care nu avea ca unic scop decât asemănarea cu ceea ce ea imita, are acum un nou și nobil obicei: în afară de asemănare, ea se înalță spre scopul suprem, privind spre gloria eternă și, încercând a-i îndepărta pe oameni de vicii, ea îi ghidează spre adevărata credință în Domnul Dumnezeul nostru."

Francisco Pacheco, Arta picturii, 1633, XI

Bartolomeo Esteban Murillo, care prin cromatica aurită, modeleuri vaporoase și *putti* îi farmecă și îi atrage pe credincioși. Funcțiile proprii picturii vor deveni trezirea conștiinței adormite și emoționarea credinciosului.

Religia, sufletul picturii spaniole

Epocă de aur a picturii spaniole, atât prin amploarea producției artistice, cât și prin personalitatea sa, secolul al XVII-lea este puternic marcat de religie (rolul politic al țării, susținerea Contrareformei), reducând repertoriul iconografic la mesajul evanghelic. Înmulțirea instituțiilor religioase (biserici, aziluri, mânăstiri) se răsfrânge asupra numărului de comenzi, favorizând exportul modelelor artistice spre colonii (America Latină, Asia de Sud-Est). Centre artistice cu caracteristici specifice apar în Castilia, Andaluzia sau Granada. Sevilla constituie în jurul lui Juan de las Roelas și Francisco de Herrera un punct de întâlnire a tinerilor artiști. Secolul al XVII-lea spaniol asistă și la nașterea unei literaturi având ca temă arta, care, sub impulsul lui Francisco Pacheco, Palomino sau Vicente Carducho, tinde spre o teoretizare a reprezentării. Inovația spaniolă a portretului divinizat (reprezentare a unui personaj cu atributele sfântului său patron) dovedește influența pe care o are religia.

Atenția acordată realității

Influențați de gândirea lui François de Sales, clericii spanioli adoptă metoda reculegerii prin meditație asupra realității. Tema „Vanitas" și natura moartă (Antonio de Pereda) oferă pretextul unor reflecții asupra valorilor morale ale existenței. Prin întoarcerea la tenebrism (atmosferă întunecată și lumină artificială), arta caută realitatea, gustul imediatului, caracterul concret al narațiunii. Literatura picarescă (Alemán, Guevara) și teatrul lui Lope de Vega sau Tirso de Molina însoțesc aceste reflecții asupra pitorescului și redării violenței. Compozițiile contorsionate ale pictorilor manieriști italieni sau tablourile lui Francisco de Zurbarán, tușa aparentă și tensionată propun un limbaj expresiv și patetic. Sfârșitul secolului aduce o înnoire a picturii decorative, în compoziții publice care atenuează efectul brutal al realității în favoarea unei redări mai sentimentale.



Virtuțile suferinței. Pânză comandată de viceregele Monterrey lui José Ribera, această operă reflectă influența caravagescă. Pictorul spaniol îi adaugă monumentalitate și o manieră personală de tratare a materiei picturale, reprezentând direct martiriul. Tensiunea diagonalelor care construiesc spațiul împinge la paroxism sentimentul suferinței, explorând limitele expresiei patetice. Efortul călăilor este redat prin tensiunea veridică a mușchilor, mâinile lor înconjurate de corzi și corpurile înclinate spre spate, imitând gesturile muncii. Brațele în extensie cu vene vizibile ale sfântului, ridicarea toracelui, degetele crispate descriu cu un crud realism anatomic agonia corpului.

Martiriul Sfântului Bartolomeu
Jose de Ribera, cca 1639
Muzeul Prado, Madrid

Finis gloriae mundi
Juan de Valdés Leal, 1670-1672
Ulei pe pânză, 220 x 216 cm
Hospital de la Caridad, Sevilla



„Sfârșitul gloriei lumii". Compoziția tabloului lui Valdés Leal evocă dihotomia dintre eternitatea valorilor creștine și deșertăciunea bunurilor terestre. Ordonată de cadrul arcuit care sugerează cerul, partea superioară se organizează în jurul balanței ținute în mână de Mântuitor. Partea inferioară a compoziției, dominată de dezordine, prezintă o multitudine de obiecte și elemente morbide. Juan de Valdés Leal atinge aici limita extremă a realismului macabru.

Diego Velázquez

Prințul școlii spaniole

Datorită poziției privilegiate, rangului său de artist oficial pe lângă Filip al IV-lea și funcțiilor publice pe care le ocupă, Velázquez influențează gustul artistic la Curtea din Madrid. Același ascendent îi dă libertatea de a dezvolta tematica (umila realitate cotidiană) și de a adânci cercetările vizuale (spațiul reprezentării), marcând pictura timpului său și influențând durabil istoria formelor.

Elev al lui Francisco Pacheco la Sevilla, influențat de sculpturile policrome ale lui Juan Martinez Montañés și de culorile vii ale lui Francisco de Herrera, Velázquez propune inovații absolute în domeniul culorii și al luminii, realizând pânze construite prin clarobscur. Pe plan simbolic și social, el se consideră demn de statutul de gentilom, la care va și ajunge la un moment dat.

Pictorul curtean

Velázquez se afirmă la Curtea lui Filip al IV-lea ca un pictor de portrete „de aparat": el propune noi scheme compoziționale, favorizând o abordare simplă, poziții naturale, toate în scopul redării caracterului uman al modelului. Decorator al palatelor regale, autor de scenarii pentru manifestările oficiale (organizarea ceremoniilor și intendența Curții regale), Velázquez devine depozitarul culturii artistice naționale (este numit conservator al colecției regale de picturi). Autoportretele îi permit fixarea imaginii unui artist care, în



BĂTRÂNĂ PRĂJIND OUĂ
DIEGO VELÁZQUEZ, 1618
ULEI PE PÂNZĂ, 99 X 128 CM
NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND, EDINBURGH

Plăcerea estetică a anecdotei. Acest tablou a fost pictat de Velázquez înainte de a se instala la Curtea din Madrid. Influențat de naturile moarte și scenele de gen olandeze, Velázquez consemnează aici demnitatea unei realități banale. Pânza pare mai întâi un exercițiu de stil în care obiectele, scufundate într-o penumbră teatrală, descentrează axul median, accentuând o diagonală foarte dinamică. Această pictură nu poate fi însă redusă doar la virtuozitatea plastică. Lacul proaspăt care curge pe urciorul din prim-plan constituie, poate, o aluzie la lacurile utilizate de pictori sau, mai probabil, o metaforă umoristică a picturii coloriste.

Câteva date

1599 Se naște la Sevilla Diego de Silva Velázquez.
1618 *Hristos la Marta și Maria.*
1623 Este numit pictorul regelui.
1628 *Triumful lui Bacchus*, numit și *Băutorii.*
1650 Călătorie în Italia.
1656 *Meninele.*
1657 *Torcătoarele.*
1660 Moare la Madrid.



PREDAREA CHEII ORAȘULUI BREDA
DIEGO VELÁZQUEZ, 1635
ULEI PE PÂNZĂ, 307 X 367 CM
MUZEUL PRADO, MADRID

„Curajul învinșilor face gloria învingătorilor." Destinat marelui salon al Palatului Buen Retiro, acest tablou făcea parte dintr-un ciclu de picturi comandate pictorilor spanioli Carducho, Maino sau Zurbarán. Velázquez concentrează compoziția asupra gestului nobil al generalului olandez Justinus de Nassau care predă cheile orașului învingătorului Ambrogio Spinola. În stânga, olandezii rupând rândurile, în dreapta, spaniolii în fața unei cortine, cu motive geometrice, de lănci ridicate. Alegând ca subiect sfârșitul bătăliei, Velázquez se îndepărtează de convenția reprezentării istorice tradiționale. Pânza însăși este o narațiune psihologică care lămurește miza politică a bătăliei și nu doar o istorie de bravură.

maniera omului cinstit descris de Baltasar Grácian (*Curteanul*, 1647), știe să se facă plăcut și dovedește un spirit universal. Cu un an înaintea morții, pictorul este făcut cavaler asemenea lui Rubens și Tizian, fiind primit în Ordinul Sfântului Iacob al Sabiei. Crucea roșie pe care o are pe piept în *Meninele* simbolizează căutarea neîncetată a recunoașterii artistice și a demnității sociale.

Lucrul cu culoarea

Marcate de tonurile caravagești și de compozițiile lui El Greco, primele sale opere relevă o concepție personală asupra culorii, influențată de călătoriile în Italia, în timpul cărora este impresionat de stilul marilor compoziții ale lui Tintoretto și de cromatica tardivă a lui Tizian. Paleta sa de brun și ocru dezvăluie și influența pictorilor din Nord (Antoon Van Dyck, Frans Hals). Tablourile *Venus la oglindă* (1650) sau *Divorțatele* ilustrează această artă bazată pe o compoziție clară, un modeleu viguros și o tratare naturalistă a carnației. Tușa sa vibrantă și animată, amestecând tentele cele mai nuanțate, redă porii și impresia de catifelare a pielii. Velázquez devine pictorul unei realități aproape neprelucrate, calitate sintetizată în exclamația legendară a papei Inocențiu al X-lea, care, văzându-și portretul realizat de Velázquez, ar fi spus: *„Troppo vero!"* (*„Prea adevărat!"*). Portretele infantelor, din anii 1650, sunt un model de economie picturală în care triumfă desenul eliptic și culorile nesaturate. Acest exemplu se va dovedi decisiv pentru Edouard Manet.



Bufonul Sebastián de Morra
Diego Velázquez,
cca 1643-1644
Ulei pe pânză, 106 x 81 cm
Muzeul Prado, Madrid

O privire umanistă. Dacă personajul se integrează, prin haina sa verde, tentelor închise ale fondului tabloului, el se detașează în același timp printr-o luminozitate ușoară care-i înconjoară silueta. În toate portretele sale de bufoni, Velázquez redă demnitatea umanului ascunsă de defectele fizice și de poziția socială.



Meninele
Diego Velázquez, 1656
Ulei pe pânză, 318 x 276 cm
Muzeul Prado, Madrid

Spectacolul reprezentării. La fel ca pânza întoarsă cu spatele la privitor, dar cu fața la artistul care își face propria reprezentare, această pictură explorează jocul aparențelor și mecanismele creației. În timp ce pictează cuplul regal, aflat pe locul spectatorului, Velázquez se portretizează, după cum lasă să se vadă reflectarea în oglinda din spatele încăperii. În stânga pictorului, stă infanta înconjurată de mica sa Curte; în fundal, un bărbat văzut din profil se află în cadrul ușii deschise. Pe pereți, copii după Rubens sugerează cultura artistică și funcția de conservator a lui Velázquez. Cronică a vieții de la palat și portret de grup cu accesorii, această operă constituie o adevărată alegorie a propriei sale îndeletniciri de pictor de Curte. Tabloul l-a fascinat pe Picasso care a pictat vreo patruzeci de variațiuni pe tema *Meninelor*. El va inspira totodată și capitolul inaugural al lucrării lui Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*.

Rubens, marele atelier

Exuberanța nordică a barocului



VENUS ȘI CUPIDON
RUBENS, 1601-1611
ULEI PE PÂNZĂ, 137 X 111 CM
COLECȚIA THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

Proslăvirea dragostei. Cu ocazia călătoriilor sale în Italia și Spania, Rubens a putut admira picturile lui Tizian. Această operă de tinerețe este inspirată din *Venus la oglindă*, pictată spre 1655 de Tizian. Rubens reia tema clasică a poeziei renascentiste (poetul este gelos pe oglinda care are privilegiul de a reflecta chipul femeii adorate) în stilul său senzual și exuberant. Dacă ansamblul compoziției relevă caracterul italienizant al manierei, este prezentă și întreaga măiestrie a lui Rubens, în primul rând în modelarea corpului prin intensitatea variabilă a luminii, exuberanța culorilor și energia generală a corpurilor.

Maestru al culorii, inventator al compozițiilor înflăcărate, artist erudit, prieten al suveranilor, ambasador de ocazie, Peter Paul Rubens reprezintă pentru o întreagă generație de artiști europeni un nou model de pictor universal.

Format la Anvers, în atelierul lui Otto Van Veen, Peter Paul Rubens devine un pictor apreciat la toate Curțile europene, onorând comenzile lui Vincente Gonzaga, duce de Mantova, ale lui Filip al IV-lea la Curtea spaniolă, ale lui Carol I al Angliei, arhiducelui Albert, guvernatorul Țărilor de Jos, și ale Mariei de Medici care îi cere, în 1621, să decoreze Palatul Luxemburg de la Paris. Realizează de asemenea și tablouri religioase pentru orașul Anvers, susținând astfel Contrareforma.

MIRACOLUL SFÂNTULUI IGNAȚIU DE LOYOLA
ATELIERUL LUI RUBENS, 1617-1618
ULEI PE PÂNZĂ, 535 X 395 CM
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA



Între echilibru și violență. Împreună cu *Miracolul Sfântului François Xavier*, acest tablou a fost una dintre primele contribuții ale lui Rubens la decorarea bisericii iezuite din Anvers. Celebrând o mesă în deambulatoriu, Sfântul Ignațiu, întemeietorul Ordinului Iezuiților, îi binecuvântează pe cei care se roagă și gonește demonii și posedații. Ajutat de descrierile eruditului Pedro de Ribadeneira, Rubens înmulțește elementele exacte și detaliile anecdotice ale scenei. Perspectiva plonjantă a transeptului (aluzie la cel de la San Pietro din Roma), expresivitatea exagerată, tratamentul diferențiat al carnațiilor construiesc o compoziție ușor de descifrat și artificială totodată.

Culoare și mișcare

În opera lui Rubens, culoarea nu este un simplu element decorativ, ci însăși baza picturii. Munca asupra tușei, căutarea unor combinații cromatice îndrăznețe (roșu și verde, roz și bleu) precum și un simț deosebit al punerii în scenă dau pânzelor sale de mari dimensiuni (*Viața Mariei de Medici*) un caracter dramatic și pasional foarte eficace. Ținând cont de amplasarea ulterioară a tablourilor, el ia în calcul expresivitatea empatică a arhitecturii, accentuând armonia tonurilor și forța de mare virtuozitate a construcțiilor. În 1611, înființează un mare atelier pentru a putea onora comenzile numeroase: înconjurat de o mulțime de elevi și colaboratori (Cornelis Schut, Thomas Willeboirts Bosschaert, Theodoor Van Thulden, Jacob Jordaens, Antoon Van Dyck), Rubens urmărește ca un dirijor o activitate prolifică. În atelier se produc numeroase gravuri ale compozițiilor și tablourilor care difuzează în întreaga Europă maniera „rubensiană".

Noua imagine a pictorului universal

Rubens este numit de contemporani „noul Apelles", cu referire la legendarul pictor al lui Alexandru cel Mare. Pictorul flamand datorează acest supranume universalității subiectelor sale (o pictură a adevărului despre corpul uman, fie ea religioasă sau profană), manierei sale apreciate de toți și statutului social și intelectual excepțional. Pictorul vizitează Italia, preluând în maniera unui cunoscător datele artei antice și contemporane. El devine ambasador pe lângă regele Spaniei, este apropiat literaților din Anvers (editorul Plantin, filozoful Juste Lipse, burgmeisterul Nicholaes Rockox), cărora le face multe portrete. În numeroasele sale compoziții (din care se va inspira cu precădere elevul său Van Dyck), împrumută de la soluțiile luministe ale portretului venețian o mare libertate a formei și culorii, preferând poza naturală limitată de un cadru tiranic. Reședința din Anvers, Rubenshuis (căreia îi concepe, parțial, arhitectura exterioară), care închide și sintetizează în ea academia, atelierul și căminul burghez, devine teatrul monden al unei adevărate puneri în scenă a artei sale, dar și a propriei identități artistice și sociale. Prin dimensiunea culturii sale și a varietății subiectelor abordate, prin știința culorii și virtuozitatea execuției, Rubens este considerat, până în secolul al XIX-lea, arhetipul pictorului universal.



Silen beat
Atelierul lui Rubens, cca 1620
Ulei pe pânză, 133 x 197 cm
National Gallery, Londra

Proslăvirea corpului. Burta proeminentă a lui Silen, atitudinea sa nesigură, sânii opulenți ai femeii de jos, supți cu lăcomie de cei doi copii, pictați în contraste de roșu și verde, pilozitatea satirului din dreapta lui Silen, înfățișările accentuate ale tuturor personajelor îndepărtează această compoziție de frumusețea ideală a sculpturii antice, făcând referire totodată la mai multe modele ale statuarei grecești. Gestul personajului care, pentru a-l susține pe Silen, strânge o bucată zdravănă de grăsime, sintetizează el singur o operă dedicată veselei celebrări a corpului și cărnii.



Regele bea
Jacob Jordaens, 1638-1640
Ulei pe pânză, 152 x 204 cm
Muzeul Luvru, Paris

Construirea unei formule personale. Dacă prin tușă și colorit tablourile lui Jordaens se apropie de cele ale lui Rubens, ele propun o viziune picturală mai intensă, uneori cu gesturi mai ample. Caracteristic scenelor de gen, spațiul restrâns al acestei opere înghesuie nouă personaje în jurul unei mese mici. Efectul de confuzie este accentuat de fizionomiile exagerate ale personajelor, grimasele gurilor. Întoarsă spre spectator, figura din prim-plan amplifică impresia. Miza acestei narațiuni este de a obține răsturnarea valorilor sociale, așa cum se întâmplă, de pildă, într-un carnaval.

Câteva date

- 1577 — Se naște la Siegen, Westfalia, Petrus Paulus Rubens.
- 1600-1608 — Prima călătorie în Italia.
- 1609-1615 — Pictor la Curtea arhiducelui Albert, guvernatorul Țărilor de Jos.
- cca 1610 — *Răpirea fiicelor lui Leucip*.
- 1611 — Achiziționează Rubenshuis.
- 1628-1630 — Misiune diplomatică în Anglia și Spania.
- 1630 — Căsătoria cu Hélène Fourment.
- 1627-1630 — Creează *Viața Mariei de Medici* pentru Palatul Luxemburg.
- 1635 — *Chermeza*.
- 1640 — Moare la Anvers.

Secolul de aur olandez

Elogiul adus realității

Pictorii olandezi din secolul al XVII-lea participă la elaborarea unui nou sistem de reprezentare bazat pe reconstruirea naturalistă a lumii.

În sânul realizărilor lor, artiștii conferă un nou statut actului de creație, atât pe plan intelectual cât și social. Caracterul laic al acestor picturi este bine exprimat de alegerea formatelor de mici dimensiuni și a unei iconografii apropiate de cotidian, ceea ce explică succesul pe care îl au printre colecționarii europeni.

Dacă pictura olandeză își datorează trăsăturile particulare independenței celor șapte Provincii Unite, la sfârșitul secolului al XVI-lea ea se va inspira din manierismul italian și din achizițiile venețiene sau caravagești. Lipsiți de structura mecenatului sau de comenzile oficiale, după instaurarea republicii și a „iconoclastiei" protestante, pictorii olandezi găsesc clienți în burghezia locală sau pleacă în străinătate (creând la Roma „Schildersbent", Pieter Van Laer promovează cu



VEDERE DIN DELFT
JAN VERMEER, CCA 1658-1660
ULEI PE PÂNZĂ, 100 X 117 CM
MAURITSHUIS, HAGA

Un realism amăgitor. Tabloul prezintă paradoxul redării cu o extremă precizie a unui spațiu topografic recompus grație unei camere obscure. Arta lui Vermeer constă în această reconstrucție reajustată a unui loc: fiecare motiv are o funcțiune structurală. Aici, spărturile din nori iluminează și construiesc artificial profunzimea orașului. Raporturile geometrice se bazează pe unghiuri drepte și pe ritmul sacadat al verticalelor cu linia orizontului. Fiecare structură primește o lumină specială, care o ajută să reflecte calitatea tactilă a materialității grație unei străluciri accentuate de jocul tușelor, a materiei. Misterioasa nostalgie a acestui tablou, admirat de impresioniști, îi va inspira pe Proust și pe Claudel.



VESELA COMPANIE
JAN STEEN, CCA 1657
ULEI PE PÂNZĂ, 134 X 163 CM
MAURITSHUIS, HAGA

O lecție de imoralitate. Proverbul la care face referire acest tablou („Părinții beau, copiii suferă") denunță părinții prea puțin atenți la educația copiilor pentru a-i feri de vicii. Mai ambiguă, opera lui Jan Steen modifică înțelesul malign pentru a denunța limitele unei morale pervertite. Compoziția este savant dezorganizată prin linii frânte și prin diagonale încâlcite: artistul caraghios din mijlocul acestei debandade reprezintă omul orbit de viciile sale. Spre deosebire de gravurile sau picturile lui Bruegel, opera lui Steen tratează sentințele morale cu ironie, așa cum este modelul caricatural al bătrânei sau al papagalului. De-a lungul unei activități foarte abundente, Jan Steen multiplică scenele comice sau grotești încărcate de semnificații.

succes „micul tablou olandez"). Avântul breslelor și dezvoltarea unei imense piețe de artă concurente îi determină pe artiști să se specializeze în genuri ca portretul, peisajul sau natura moartă, sporind îndrăzneala formelor.

Diverse căutări ale formei

Publicarea tratatelor lui Karel Van Mander (1604), ale lui Phillips Angels (1643), Samuel Van Hoogstraten (1678) sau a unor lucrări mai accesibile marchează nașterea unei literaturi naționale dedicate artei. În Haarlem, portretele lui Frans Hals aduc un suflu nou genului mizând pe adevărul modelului ca unică intenție estetică. Compozițiile sale epurate, în care expresivitatea figurilor este împinsă uneori la caricatură (*Malle Babbe*), demonstrează o tehnică îndrăzneață a aplicării spontane a tușelor de culoare. La Leyda, Gerrit Dou inaugurează maniera „pictorilor de finețe", *fijnschilders*, folosind cu predilecție lumina artificială și o factură lisă și minuțioasă de redare a materiei; el exploatează cu talent schema nișei în *trompe l'œil*, care va cunoaște un succes de piață remarcabil. În jurul unor pictori ca Pieter de Hooch sau Carel Fabritius, artiștii din Delft sunt preocupați de problemele de perspectivă și de optică, de locul spectatorului în perceperea operei. Ei utilizează camere obscure și își confirmă intuițiile fizice prin anamorfoză. Folosind o perspectivă iluzionistă și efecte de lumină proporționale cu fiecare detaliu în parte, Jan Vermeer, practicând o perspectivă iluzionistă și efecte de lumină direct proporționale cu fiecare detaliu, redă un univers în care narațiunea este redusă doar la percepția obiectivă a elementelor, la uniformitatea egală și impasibilă a planurilor.

O pictură reflexivă

Deschiși spre alte zone de cultură cum ar fi cartografia, literatura sau optica, pictorii olandezi practică diferite genuri, care le puneau în evidență propria activitate artistică. Multiplicând luminile indirecte, reflexele și transparențele, naturile moarte ale lui Willem Claesz Heda sau Pieter Claesz dezvăluie, prin savante jocuri de oglinzi, imaginea pictorului în fața șevaletului pe suprafața unei cupole sau a unui vas. Aceste apariții malițioase sunt de fapt semnături. Autoportretele lui Rembrandt sau ale elevilor săi constituie de asemenea veritabile studii de expresie psihologică și subliniază felul în care pictorii olandezi capătă treptat conștiința propriului prestigiu social în societatea civilă.

„Vom demonstra că este preferabil a se urma natura decât a se imita alți maeștri, deoarece a maimuțări maniera altor maeștri este demn de ură, în vreme ce imitarea naturii este lăudabilă. Lăsați-ne deci să preferăm lauda urii și să urmărim viața de foarte aproape."

Phillips Angels, Elogiul picturii, 1643



INTERIOR AL NOII BISERICI DIN DELFT
EMMANUEL DE WITTE, 1656
ULEI PE PÂNZĂ, 97 X 85 CM
MUZEUL DE ARTĂ, LILLE

Un omagiu adus arhitecturii olandeze. Acest tablou reprezintă mormântul conceput de sculptorul Hendrick de Keyser în 1622, în memoria lui Wilhelm de Orania. Este un omagiu adus eliberatorului Provinciilor Unite, arhitecturii mormântului și spațiului ce-l adăpostește. Specializat în reprezentarea interioarelor edificiilor religioase, De Witte reconstruiește arhitectura și sculpturile monumentului fără însă a respecta în întregime aranjamentul inițial. Compoziția este structurată în jurul petei de roșu a mantiei vizitatorului din prim-plan, întărind efectul perspectivei și accentuând o subtilă lumină albă, invitație la reculegere.



VEDERE A UNUI CORIDOR, (PAPUCII)
SAMUEL VAN HOOGSTRATEN, CCA 1670
ULEI PE PÂNZĂ, 103 X 70 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Descriere și istorie. Acest tablou pare mai întâi reprezentarea unui simplu coridor, demonstrând interesul pictorului pentru redarea obiectelor și a perspectivei. Prezența unui mănunchi de chei, decupate pe fondul galben, indică spectatorului sensul ascuns al picturii, care înșiră diverse elemente domestice în chip de sugestii pentru o banală zădărnicie. Lumânarea înclinată, simbol al timpului corupător, întărește această lecție de viață.

Peisajul olandez

Un imn adus noii națiuni



PEISAJ MUNTOS
HERCULES SEGHERS
ULEI PE PÂNZĂ LIPITĂ PE LEMN, 55 X 99 CM
UFFIZI, FLORENȚA

Iluzia adevărului. Prim-planul pânzei înfățișează un teren stâncos și ierburi rare, prelungit în dreapta de munți abrupți, a căror ariditate este subliniată de o lumină caldă. În stânga, vederea este deschisă spre o vale fecundă (prezența vegetației și a așezărilor umane), linia joasă a orizontului lasă loc imensității cerului. Originalitatea acestui peisaj vine din îmbinarea spațiilor disjuncte, din multitudinea punctelor de vedere. Din această juxtapunere, care trage la răspundere perspectiva clasică, se naște tensiunea dramatică a compoziției.

Indiferent dacă este orientat spre reprezentări simbolice sau spre redarea efectelor atmosferice și climatice ale naturii, peisajul olandez își formează pe parcursul secolului al XVII-lea o identitate autonomă, dovedind astfel demnitatea acestui gen și anunțându-i viitorul succes.

Dacă modelul peisajului tip Bruegel, strict ordonat și împânzit de figuri, este perpetuat de artiști ca Hendrick Avercamp (pictorul iernii, al gheții), olandezii secolului al XVII-lea caută în primul rând să îmbogățească vocabularul peisajului și să definească o nouă manieră de a picta natura și trecerea timpului.

Construirea peisajului olandez

De-a lungul secolului al XVII-lea, peisajul olandez își câștigă treptat independența. Peisajele de pădure sau panoramele orașului sunt stereotipe, pentru a răspunde gustului burghez; marinele semnate de Van de Velde ating prețuri care rivalizează cu pictura istorică. În *Cartea pictorilor* (1604), Karel Van Mander consacră mai multe capitole manierei în care se pictează frunzele sau norii. El face de asemenea distincție între reprezentarea pe viu *(naar het leven)* și aceea „prin minte" *(uyt den geest)*, arătând cum un peisaj trebuie să

Amăgirea unui spațiu ocupat. Formatul îndrăzneț și extrema minuțiozitate în tratarea subiectului sunt parcă o provocare. Joc al dimensiunilor și al distanțelor (muște zburând în jurul tăurașului, cerul înnorat din prim-plan și turnul-clopotniță îndepărtat, pe linia orizontului), această operă citește detaliul în manieră microscopică. Frunzele și tufele răsucite, blana bălțată a animalelor, arborele desfrunzit, balega de pe jos, pădurile din depărtare, pasărea zburând, toate îi permit lui Potter să caracterizeze un peisaj în care detaliile au tot atâta importanță ca și ansamblul.

TĂURAȘUL
PAULUS POTTER, 1647
ULEI PE PÂNZĂ, 235 X 339 CM
MAURITSHUIS, HAGA



fie rezultatul conex al observării naturii și al unei reconstrucții intelectuale. Spre deosebire de peisajele idealizate ale lui Lorrain sau Poussin, care le-au influențat pe cele ale lui Nicholaes Berchem și Cornelis Van Poelenburgh, detaliile pitorești (castele, mori, colibe, ruine) care se multiplică în picturi au valoarea lor estetică, dar asemănarea cu locul înfățișat este o datorie. Progresul cercetărilor optice ale lui Kepler, Hooke sau Descartes, descrierile unor camere obscure sau de anamorfoze de către Kicher, Niceron sau Drebbel permit o redare excepțională a nuanțelor cromatice, un exemplu fiind camaieurile râurilor lui Jan Van Goyen sau rezolvarea atmosferică a distanțelor din opera lui Phillips Konninck.

Peisajul, pretext al picturii

Pentru olandezi, deseori marcați de cultura și religia protestantă, natura este creația lui Dumnezeu: peisajul devine obiectul unei meditații morale, locul unei corespondențe posibile între pictură și poezia divină a lumii. Varietatea formală și tematică a acestor peisaje (peisaj rural, canale, păduri, anotimpuri, nocturne, marine, vederi ale orașului) subliniază multitudinea abordărilor și specializarea în creștere a pictorilor. Astfel, tablourile lui Esaias Van de Velde explorează o gamă cromatică restrânsă, în timp ce vederile lui Jacob Van Ruisdael încearcă să retranscrie în același timp imediatețea unui instantaneu și sinteza geografică a unui loc, înfățișarea grandioasă a cerului marcând, *prin multiplicarea elementelor meteorologice, caracterul* efemer al naturii. Peisajele lui Rembrandt sau ale elevilor săi, gravate sau pictate, sunt mărturia studiilor vizuale care permit combinarea realismului topografic al desenului cu imaginația vizionară. Peisajele vizează exprimarea unei stări sufletești și capătă o dimensiune poetică înaltă.



Vase olandeze în largul Amsterdamului
Ludolf Backhuyzen, 1666
Ulei pe pânză, 66 x 80 cm
Muzeul Luvru, Paris

Peisajul, exercițiu de stil. Prezența unei flote, în care fiecare navă este caracterizată cu precizie, permite o multitudine de jocuri ale formelor. Tabloul se structurează pe o linie joasă a orizontului. Într-o parte, nori pătați de portocaliu, albastru și alb, într-alta, valuri agitate drapează într-o manieră dramatică scena, obținând efecte de umbră, reflex și modeleu. După plecarea lui Van de Velde în Anglia, Ludolf Backhuyzen va rămâne virtuozul velierelor, atât de apreciate în această țară cu tradiție maritimă.

„ O pictură perfectă este ca o oglindă a naturii: ea face să apară lucruri care nu există și păcălește într-o manieră permisă, distractivă și elogioasă. “

Samuel Van Hoogstraten, Introducere la înalta școală a picturii, *1678*



Pădure de stejari
Maarten Hobbema, cca 1660
Ulei pe lemn, 60 x 80 cm
Muzeul Luvru, Paris

Căutarea peisajului total. Peisagist de la sfârșitul secolului al XVII-lea, elev al lui Jacob Van Ruisdael, Hobbema rezumă în lucrările sale un secol de cercetări în domeniul formelor. Detaliile pitorești din prim-plan, în contrast cu pustietatea din fundal, dau iluzia naturalului. El urmează cercetările începute de Esaias Van de Velde privind fuziunea cromatică a compoziției, creând umbre prin adăugarea de reflexe verzi și albastre. Veritabile sinteze vizuale ale peisajului olandez, operele lui Hobbema au inspirat pictorii englezi ai secolului al XVIII-lea și au fost redescoperite în Franța de școala de la Barbizon.

Rembrandt

Poetul culorii-lumină

Rembrandt a fost unanim considerat unul dintre cei mai mari pictori ai istoriei. Deși a fost admirat și imitat în secolul al XVII-lea și mai ales în secolul al XVIII-lea pentru modalitatea de a trata culoarea și pentru forța emoțională a portretelor, îndrăzneala sa artistică a deconcertat gustul burghez al contemporanilor.

Spre deosebire de imaginea pe care i-a creat-o Epinal în secolul al XIX-lea, Rembrandt nu a fost pe deplin prețuit și recunoscut în timpul vieții. În 1681, calificându-l drept „primul eretic al picturii", criticul Andries Pels pune în valoare caracterul singular al personalității și picturii lui Rembrandt.

O concepție originală a clarobscurului

Această singularitate se manifestă încă din primii săi ani, în atelierul lui Pieter Lastman, pictor istoric la Amsterdam, apoi în vremea colaborării cu prietenul său Jan Lievens la Leyda. Tablourile acestei perioade dovedesc o bună cunoaștere a picturii italiene și a înclinației spre baroc a lui Rubens. Rembrandt demonstrează o știință unică a clarobscurului, pe care o va dezvolta de-a lungul întregii cariere asimilând lecțiile caravagiștilor din Utrecht (*Botezul eunucului*, 1626). El insistă asupra modeleurilor fără vibrații, învăluite de umbră, simplificând armoniile în negru și alb. Trecerile abrupte de la lumină la întuneric (*Răstignirea*, 1631) dau compozițiilor sale un caracter de „instantaneu", acțiunea implicând direct toți protagoniștii într-o energie dramatică. Această tratare a contrastelor luminoase îi permite redarea psihologiei umane, a intensității emoționale a unui chip, introspecția profundă a unei scene de gen. Compozițiile sale puternice și foarte variate din punctul de vedere al alegerii subiectelor, departe de minuțiozitatea analitică olandeză, urmăresc redarea adevărului imperfect al sinelui interior.

Pictura, materie și stare sufletească

Rembrandt deschide la Amsterdam, în 1631, un atelier unde se vor reuni pictori valoroși (Ferdinand Bol, Govert Flinck, Carel Fabritius, Samuel Van Hoogstraten), continuatori fervenți, la fel ca Aert De Gelder, ultimul său asistent, ai soluțiilor formale ale maestrului. Dispunând de o clientelă alcătuită din burgmeisteri și personalități ale orașului, Rembrandt realizează numeroase portrete și picturi istorice. Cu vârsta, Rembrandt acordă o importanță sporită economiei de mijloace și refuzului grandilocvenței, bizuindu-se doar pe forța expresivă a manierei sale picturale. Compozițiile lui se bazează mai mult pe jocuri vizuale decât pe acțiuni explicite, vehemența narațiunii exprimându-se prin



PICTORUL ÎN ATELIERUL SĂU
REMBRANDT, CCA 1629
ULEI PE PÂNZĂ, 24,8 X 31,7 CM
ART MUSEUM, BOSTON

Pictor cunoscător și artist pictor. Pictat la începutul carierei, tabloul de mai sus, unul dintre primele autoportrete, îl înfățișează pe Rembrandt reflectând. Trăsăturile concentrate ale chipului și distanța care îl separă de pânză sugerează atitudinea pictorului față de propria creație. Tehnician și colecționar totodată, artist și notabil, el se măsoară pe sine și își judecă opera, variațiune ironică asupra noțiunii burgheze de gust.



AUTOPORTRETUL ARTISTULUI LA ȘEVALET
REMBRANDT, 1660
ULEI PE PÂNZĂ, 110 X 90 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Treizeci de ani mai târziu, viziunea lui Rembrandt asupra propriei activități s-a schimbat. Foarte aproape de tabloul său, cu chipul neras, halatul pictorului nu îl mai evocă de această dată pe cunoscătorul îmbrăcat la modă, ci pe artistul în intimitatea atelierului său. Pasta culorilor îngrămădite pe paletă parodiază adevăratele acumulări și, servindu-se de cuvinte și forme, Rembrandt folosește pensula, nu penelul.

Câteva date

- 1606 — Se naște la Leyda Rembrandt Harmenszoon Van Rijn.
- 1624 — Lucrează cu Pieter Lastman.
- 1632-1646 — *Stadhouder*-ul Frederic-Henrick îi comandă o suită de cinci tablouri pe tema vieții lui Hristos.
- 1642 — Moare Saskia.
- 1642 — *Rondul de noapte*.
- 1643 — Gravura celor *Trei arbori*.
- 1655 — *Boul jupuit*.
- 1669 — Moare la Amsterdam.

tușa aparentă și prin folosirea savantă a ornamentelor și a costumelor (*Danae*, 1636-1643). Căci Rembrandt este în primul rând maestrul materiei. După ce a trasat câteva schițări vagi pe fondul brun, el trece direct la compoziție, așternând culorile în straturi groase. Până la cel mai mic detaliu, pensula este cea care construiește formele. Rembrandt este interesat de toate genurile de pictură, abordând cu succes și gravura, căreia îi înnoiește vocabularul și tehnica (*Cei trei copaci*, 1643).

La sfârșitul carierei, în ciuda unei situații personale și financiare dificile, el experimentează cu mult curaj formule vizuale în care predomină aplaturile păstoase de culoare și o luminescență strălucitoare, pentru a reda înlăuntrul fizic al picturii (*Autoportret al artistului râzând*, cca 1668).



PORTRETUL UNUI CUPLU (MIREASA EVREICĂ)
REMBRANDT, DUPĂ 1665
ULEI PE PÂNZĂ, 121 X 166 CM
RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

Corpul picturii. Fondul tabloului, unde vegetația se sprijină pe o arhitectură incertă, este tratat în largi tușe brune și concentrează privirea pe cele două figuri aflate în prim-plan. Acordând importanță reflexelor și strălucirilor (accente albe și galbene pe inele, brățări, coliere, cercei), Rembrandt insistă pe luxosul port vestimentar al cuplului, pe poziția sa socială. Grija pictorului nu este de a caracteriza cele două chipuri sau de a picta spiritualitatea lumii evreiești (titlul operei este o invenție a secolului al XIX-lea), ci mai curând de a le conferi o existență fizică reală, de a le da greutate în spațiul pictural. Prezența materială a texturii granuloase a veșmintelor, șalul cu dungi neregulate pentru a indica motivele contribuie la caracterizarea protagoniștilor. Acest tablou reinventează astfel genul portretului schimbând regula tradițională a asemănării în favoarea unei interiorizări plastice palpabile.



BOUL JUPUIT
REMBRANDT, 1655
ULEI PE LEMN, 94 X 69 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Natură moartă. Două sunt tablourile care tratează tema lecției de anatomie animală. Cel de la muzeul din Glasgow înfățișează interiorul unui abator: o femeie spală pardoseala, un cap de animal se află pe jos. Pictorul reactualizează parabola biblică a fiului rătăcitor, în cinstea întoarcerii căruia tatăl va tăia vițelul cel gras. Versiunea de la Luvru nu prezintă nici o acțiune: doar carcasa atârnată a unui bou. O femeie, pe jumătate ascunsă, privește impasibilă animalul mort. Boul este scăldat într-o puternică lumină brun-roșcată. Violentul contrast luminos cu fondul întunecat al încăperii structurează imaginea.
Fără vreo referință explicită, Rembrandt expune enigma morții. Puterea materială a tușei sale amplifică intensitatea metaforei.

Stampa

Opera de artă la plural

Gravura pe lemn apare în Occident la mijlocul secolului al XIV-lea, iar gravura în aramă se dezvoltă în secolul al XVI-lea, în mod special datorită lui Dürer. În secolul al XVII-lea, metalul gravat cu dalta sau în acvaforte este modalitatea de expresie favorită a artiștilor. Dacă tehnica gravurii este ideală pentru reproducerea tablourilor sau pentru portret, acvaforte este utilizată pentru supletea sa, pentru redarea bogată și spontană.

Un mijloc omniprezent

Cu mult timp înaintea fotografiei, gravura joacă un rol ilustrativ și documentar. Din ce în ce mai prezentă în lumea modernă, ea se insinuează în colecțiile particulare (portrete de oameni celebri, scene religioase), pe străzi (afișe), în biblioteci și universități (ilustrații de carte, planșe anatomice, hărți geografice), în birouri (agende, calendare) sau în buzunare (cărți de joc, desene erotice).

O dată cu apariția hârtiei, în secolul al XIV-lea, gravura s-a dovedit a fi un mijloc ieftin și eficace de difuzare a ideilor. La Paris, ordinele religioase comandă atelierelor din strada Saint-Jacques imagini de smerenie (episoade din viața lui Hristos și a sfinților), destinate instruirii publicului larg. Dar stampa poate fi și o unealtă a propagandei politice. Ludovic al XIV-lea, de exemplu, s-a folosit din plin de tehnica aceasta care îi permitea celebrarea succeselor sale militare și politice.

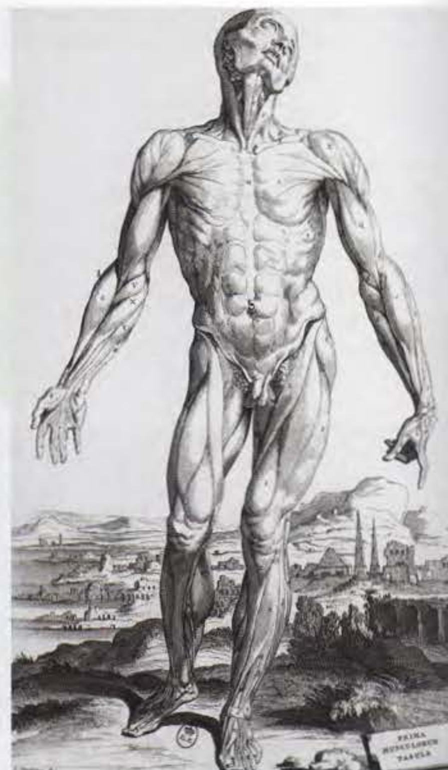
Reproducerea tablourilor

Din Renaștere încoace, gravura este utilizată pentru reproducerea marilor opere de artă, cum s-a întâmplat cu *Masacrul inocenților* gravat de Marc Antonio Raimondi după Rafael. În secolul al XVII-lea, această practică ajunge să capete un mare avânt. Dacă realizarea plăcii este o muncă îndelungată și dificilă, ea este în schimb și foarte rentabilă, deoarece permite un număr foarte mare de reeditări. Se cunosc, de exemplu, peste 3 000 de tiraje după o gravură de Poussin. Acest procedeu duce spre o canalizare stereotipă a gustului (numai operele foarte cunoscute sunt reproduse) și, de cele mai multe ori, la interpretarea progresiv deformată a modelelor originale.

Stampa a avut un loc determinant în rândul artelor decorative. Inspirându-se din tratate ilustrate (Tempesta, Goltzius, Ripa), artiștii găsesc noi repertorii formale și iconografice pentru decorarea castelelor, mobilierului, ceramicii sau vitraliului. Și în tablouri se recurge la această sursă de inspirație prețioasă pentru formarea stilului autorilor.

ANATOMIE
ANDREA VESALE (ANDRIES VAN WESEL), 1543
HUMANI CORPORIS FABRICA (CARTEA A DOUA)
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

Descoperirea corpului uman. În Evul Mediu, corpul și sufletul erau considerate indisociabile de către societate, iar disecțiile erau condamnate cu vehemență. Dacă în secolul al XVI-lea disecția este încă clandestină, ea suscită un interes real și primele planșe anatomice apar în prăvăliile frizerilor și ale chirurgilor. Vesale, cel mai renumit anatomist al Renașterii, publică, în 1543, *Humani Corporis Fabrica*, în care relevă structurile interne ale corpului. El este primul care înțelege cât de prețioase ar fi desenele pentru medici și își încredințează planșele gravorului Jan Stephan Van Calcar. Acestea au pasionat oamenii de știință și artiștii, fiind copiate timp de peste trei secole.



O viziune minuțioasă și pitorească. Maestru în acvaforte, ale cărei rudimente le învață în atelierul lui Canta Gallina la Florența, Jacques Callot utilizează pentru prima dată un lac cu proprietăți revoluționare (duritate și finețe): lacul folosit de lutieri. Calitățile acestui nou procedeu îi permit să redea cu exactitate și precizie lumea care îl înconjoară (lumea războiului, cea a străzii). Aceste descrieri minuțioase sunt animate de un suflu ludic și teatral, după cum demonstrează *contrapposto*-ul celor două figuri.

CEI DOI PANTALONNNE
JACQUES CALLOT, CCA 1616
ACVAFORTE
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, CABINETUL DE STAMPE, PARIS



O operă de artă de sine stătătoare

În secolul al XVI-lea, stampa devine o operă de artă în sine, căpătând un veritabil statut artistic. Jacques Callot, primul gravor care a devenit celebru numai prin această activitate, este unul dintre inițiatorii evoluției domeniului. Pe scena artistică apar pictorii-gravori (Rembrandt, Jacques Bellange, Claude Lorrain). Folosind proprietățile tehnicii acvaforte, ei gravează conform propriei inspirații și independent de opera pictată. Unele tiraje ating chiar prețuri foarte mari. Astfel, un tiraj deosebit de îngrijit numit *Hristos vindecând bolnavii* de Rembrandt (British Museum, Londra) este cunoscut ca „piesa de o sută de florini", preț neatins vreodată de o stampă.



FAUST
REMBRANDT, 1652
ACVAFORTE, 20 X 16 CM
MUZEUL PETIT PALAIS,
COLECȚIA DUTUIT, PARIS

Perfecțiune tehnică și expresivitate. Marcate de numeroase influențe, uneori contradictorii (Adam Elsheimer, Hercules Seghers, Jacques Callot), gravurile lui Rembrandt sunt în primul rând rezultatul extraordinarului său spirit inventiv. De-a lungul carierei apar în operele sale un ritm, o inedită expresivitate *(Coborârea de pe cruce, Micul mormânt)*. Pentru această gravură fascinantă și misterioasă, Rembrandt lucrează cu minuțiozitate asupra adâncimii umbrelor. Lăsând jumătate din gravură într-o profundă obscuritate, el face să vibreze zonele de lumină, traducând astfel cu justețe atmosfera cabalistică a încăperii, în care celebrul doctor își vinde sufletul Diavolului pentru o sută de florini.



FRICA
CHARLES LE BRUN, 1668
GRAVURĂ EXTRASĂ DIN *METODA PENTRU A ÎNVĂȚA DESENAREA PASIUNILOR*, BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, CABINETUL DE STAMPE, PARIS

Capete de expresie. În aprilie 1668, Le Brun ține o conferință la Academie pe tema exprimării pasiunilor. După ce i-a citit pe Cureau de la Chambre și pe Descartes și convins fiind că există un limbaj morfologic al emoțiilor umane, el elaborează o serie de planșe, *Capetele de expresie* ilustrând principalele sentimente umane. În acest studiu, câteva linii simple și directoare sunt suficiente pentru a sugera groaza. După scurt timp, el folosește această clasificare în pictură *(Reginele din Persia, Bătălia de la Arbales)*.

Colecții și colecționari

Cabinetele cu minunății



Simțul văzului
Jan Bruegel al catifelelor, 1617
Ulei pe pânză, 65 x 107 cm
Muzeul Prado, Madrid

Inventarul lumii senzoriale. *Simțul văzului*, una dintre *Alegoriile celor cinci simțuri*, pictate de Bruegel și Rubens, ne dă o idee în privința a ceea ce putea fi, în secolul al XVII-lea, un cabinet de curiozități, dar și o colecție de amator. *Artificialia*, obiecte de podoabă, bijuterii, mulaje de capete, medalii și covoare prețioase, stăteau lângă *naturalia*, flori și animale, în mijlocul unei expuneri de tablouri dintre care unele erau semnate de înșiși autorii *Alegoriilor (Fecioara și Pruncul, Bacanală, Vânătoarea de leoparzi)*. Nimic nu este deci întâmplător în acest aranjament care trimite chiar la noțiuni elementare de știință prin prezența instrumentelor de măsurat sau la ideea de putere sugerată indirect de dublul portret al arhiducilor Isabelle și Albert, guvernator al Flandrei.

Din Renaștere până în secolul al XVIII-lea, istoria colecțiilor se confundă cu cea a ideilor vremii, pe care le reflectă. Dar în timp ce bizarul și insolitul reprezintă criteriile aflate la baza „cabinetelor cu rarități", pasiunea și gustul rămân apanajul colecțiilor de opere de artă.

Înainte de muzee

Simbolice, didactice, științifice, colecțiile nu reflectă altceva decât sufletul colecționarului, considerat reprezentativ pentru epoca sa. De aceea natura colecțiilor diferă considerabil de la un secol la altul. Cu toate acestea, se disting două mari tendințe: pe de-o parte, cabinetul de curiozități, care apare în 1450, numit *Wunderkammer* în țările germanice, dar apreciat de toți suveranii europeni, conține obiecte variate, de la colți de elefant la pietre prețioase, animale împăiate, cochilii fantastice și chiar legendarele coarne de inorog. Actualul muzeu de istorie naturală ar putea fi urmașul său. Pe de altă parte, colecțiile de opere de artă, indiferent că sunt acele *camere*, *cortile* sau *studioli* italiene, *lapidaria* care reunesc statui sau galerii de tablouri, sunt fructul unui gust estetic mai ascuțit.

Marile colecții: câteva repere

Francisc I (1494-1547). Colecția sa de la Fontainebleau reunește tablouri italiene și mulaje antice, realizări ale artiștilor școlii de la Fontainebleau.
Familia Farnese. Paul al III-lea Farnese (papă între 1534 și 1549) colecționează sculpturi antice, iar Alexandro Farnese (1545-1592) medalii și pietre prețioase.
Francisc I de Medici. Din 1581, face din Galeriile Uffizi unul dintre primele locuri de expoziție de opere de artă.
Carol I al Angliei (1600-1649). Vânzarea publică (1650) a colecției sale reprezintă, printre altele, fondul de bază al Muzeului Ashmolean din Oxford.
Richelieu. În 1677, cu ajutorul lui Roger de Piles, își va publica lista colecției sale de tablouri semnate de Rubens.
Ecaterina a II-a a Rusiei (1729-1796). Pentru a putea conserva cele 10 000 de pietre prețioase, cele 200 de statui cumpărate din colecția Lyde Brown la Londra și cele 500 de tablouri ale colecției Pierre Crozat din Paris, Ecaterina a II-a va construi la Sankt Petersburg un palat, Ermitajul, despre care ea scrie: „Toate cabinetele Europei nu sunt decât copilării în comparație cu al nostru."



Cardinalul Mazarin la Palatul Regal
Robert Nanteuil, 1659
Gravură
Biblioteca Națională a Franței, Paris

Portret de colecționar. Gravorul și pastelistul Robert Nanteuil este numit portretistul oficial al lui Mazarin, în 1653, și al regelui în 1658. În timpul mandatului său (1643-1661), Mazarin este de fapt un generos mecena, care va fonda în 1648 Academia Regală de Pictură și Sculptură și care va deschide în 1643 prima bibliotecă publică din Franța. În palatul său sunt adunate peste opt sute de tablouri, dintre care unele capodopere cum ar fi *Căsătoria mistică a Sfântei Ecaterina* de Corregio și opere semnate de Dominiquino, Guido Reni și Guercino. Colecția sa de emailuri, cristale și tapiserii este una dintre cele mai râvnite din Europa. Prin impulsul pe care l-a dat „colecționismului", Mazarin a contribuit într-o mare măsură, după Richelieu, la îmbogățirea patrimoniului colecțiilor franceze.

Astfel, Isabella d'Este nu ezită să primească sfaturile lui Leonardo da Vinci pentru a-și constitui *studiolo*-ul din Mantova. În întreaga Europă, suverani și elite își formează colecții de artă care reprezintă emblema puterii lor. Dorința de ostentație fiind la fel de importantă ca plăcerea de a avea, aceste colecții devin încetul cu încetul mai accesibile. Astfel, datorită lui Iuliu al II-lea și a „grădinii cu sculpturi" antice, deschisă de el la Vatican, mai întâi pentru uz privat, apoi accesibilă tuturor, se poate spune că de fapt colecțiile stau la baza ideii de muzeu.

De la coexistența multiplului la punerea sa în perspectivă

În Renaștere, bucuria nemărginită a acumulării pletorice reprezintă o motivație certă pentru colecționarul de artă și curiozități. Dar mai mult decât atât, această practică părea moștenirea unui tip de gândire conform căruia „singura formă de legătură posibilă între elementele lui *a ști* o reprezintă acumularea" (Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, I, 3, „Limitele lumii"). De fapt, gândirea Renașterii funcționează în mare măsură pe principiul acumulării. Legătura între obiectele colecționate nu este de natură continuă sau rațională, ci ține de enumerare. Este o modalitate de a cuprinde și apropia lumea, de a crea un microcosmos, reflex utopic al multitudinii realului. Cu toate acestea, aspectul eteroclit al colecției cedează încetul cu încetul locul unei forme mai coerente de prezentare. În secolul al XVIII-lea se instituie, în ceea ce privește colecțiile de tablouri, tipuri de expunere din perspectivă istorică, didactică sau a repartiției pe școli. În paralel, pe scena colecțiilor apar noi actori, negustorii de tablouri, și noi structuri, cataloagele și vânzările la licitație. Trecând parțial din domeniul pur patrimonial în cel public, colecția devine o miză financiară, dar și un mijloc de analiză și de înțelegere a fenomenului artistic.

Arhiducele Leopold-Wilhelm în galeria sa din Bruxelles
David Teniers al II-lea, 1651-1653
Ulei pe pânză, 106 x 129 cm
Kunstmuseum, Viena

Unealtă a prestigiului politic. David Teniers al II-lea intră în 1651 în serviciul arhiducelui Leopold-Wilhelm, guvernator al Țărilor de Jos și mare colecționar. El este numit pictor particular și în plus conservator al galeriei în care arhiducele a reunit peste două sute de tablouri, cu precădere italiene. Această galerie este înainte de toate o unealtă a prestigiului politic pentru suveranul care nu ezită în a-și etala oficial bogăția: în 1660 va realiza, prin intermediul lui David Teniers al II-lea, albumul gravat al tuturor tablourilor sale, *Theatrum Pictorum*, exemplu precoce al cataloagelor noastre de astăzi.



Portretul în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea

Raționamentul înfățișării exterioare

Într-un context filozofic și științific care face din corpul uman obiectul a noi cercetări, genul portretului adâncește grija pentru evocarea psihologică a sentimentelor și a stărilor sufletești. Portretul de Curte, exprimând raportul unui individ cu statul, devine norma genului în întreaga Europă. El descrie evoluția politică și avântul ideilor enciclopediste. Plecând de la schema dificilă a portretului în picioare, genul trece treptat către o reprezentare necăutată, de investigare a psihologiei și a lumii intime a personajului.

Portretiștii de la sfârșitul secolului al XVII-lea și cei din secolul al XVIII-lea sunt în căutarea unei frumuseți naturale scutite de artificii. Pentru ei este importantă găsirea unui echilibru corect între idealizarea unui portret care face abstracție de realitate și figurarea care ținea cont de defectele fizice ale modelului. Portretul va cunoaște un mare grad de difuzare prin intermediul gravurii. Privilegiu inițial al curtenilor și al marii burghezii, element de ceremonie și mijloc de afirmare a puterii, el va cuceri rapid sfera intimului, pierzând din severitate și subliniind caracterul veridic al reprezentării.

Întruparea sufletului

Cu demersul căutărilor lui Peter Paul Rubens și Antoon Van Dyck, portretul flamand va cuceri toate Curțile europene, devenind chiar obiect al schimburilor comerciale. Având un prototip simplu (reprezentarea unei persoane în picioare, pe fond de peisaj sau arhitectură stilizată), portretul se va plia pe tendințele naționale: nobil și rafinat pentru Anglia, mistic și concentrat pentru Spania, sever și artificial pentru Franța. Succesul tratatelor de fizionomonie (care atribuie semnificații morale caracteristicilor fizice ale feței) duce la evoluția genului. În spatele eroismului unei figuri văzute ca într-o oglindă, descoperim chinurile interiorizării. În urma progreselor anatomiei, Charles le Brun subliniază relația directă dintre trăirile sufletului și manifestările corpului. Pictorii francezi ai secolului al XVIII-lea propun un model de portret psihologic, garanție atât a naturaleței cât și a introspecției. La Quentin de la Tour și la Jean-Baptiste Perroneau, utilizarea pastelului și a contururilor grafice generoase garantează veridicitatea unei asemănări morale. Stilul decorativ oficial al lui Hyacinthe Rigaud, Jean-Marc Nattier sau Nicholas de Largilliére pălește în fața abordării libere a lui Jean Honoré Fragonard sau Antoine Watteau. Dar dezvoltarea unei noi clase burgheze la sfârșitul secolului va favoriza și excesele unei sensibilități afectate o dată cu portretele de copii semnate de Jean-Baptiste



PORTRETUL LUI CAROL I AL ANGLIEI LA VÂNĂTOARE
ANTOON VAN DYCK, 1635
ULEI PE PÂNZĂ, 266 X 207 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Relaxare și seninătate. Tabloul de la Luvru propune o compoziție mai relaxată decât cele de aparat. Realizată în arc de cerc, ea îl reprezintă pe rege, din picioare, dominând cu statura-i impunătoare peisajul care se deschide înspre mare. În dreapta sa, în umbra frunzișului des, valetul are grijă de cai. Alegerea acestei posturi destinse (Van Dyck îl reprezintă de multe ori pe rege cu mâna la șold) și a veșmintelor (pălăria cu boruri largi) conferă portretului un accent de seninătate, subliniat de o gamă cromatică liniștitoare, variind de la brun la albastru.

Mecenatul regal. În 1632, Antoon Van Dyck ajunge la Curtea Angliei. Regele Carol I, admirator al lui Tizian, apreciase opera pictorului din Anvers, *Renaud și Armide*. Monarhul îl va recunoaște în Van Dyck pe demnul urmaș al eroului său venețian. Începe astfel o colaborare fructuoasă: în opt ani, vor fi realizate peste 400 de portrete ale familiei Stuart, datorită unui mecenat bazat pe admirație reciprocă.
Autorul cel mai constant al unor imagini de propagandă și idealizare, Van Dyck va excela îndeosebi în pictarea copiilor suveranului, propunând o nouă schemă a portretului de grup.



Portretul papei Inocențiu al X-lea
Diego Velázquez, 1650
Ulei pe pânză, 140 x 120 cm
Galeria Doria Pamphili, Roma

Itinerarul unei capodopere. Cu ocazia celei de-a doua călătorii la Roma, lui Velázquez i se încredințează efigia papală, o mare cinste pentru un pictor non-italian. El le succede astfel lui Rafael și Tizian în 1650, anul jubileului. Pictorul spaniol respectă punerea în pagină convențională: suveranul pontif este așezat, îmbrăcat cu veșmintele sacerdotale roșii și albe. Pictorul transformă aceste constrângeri în atuuri formale, alternând o complexă gamă de roșu pentru a obține adâncimea prin contraste care se întrepătrund.

Culoarea expresivă. Utilizarea unei tușe grase pentru părțile albe îi permite artistului să modeleze reflexele la contururile elementelor. Chipul papei, desenat robust, reflectă un caracter autoritar. O expresivitate ambiguă, între conivență și putere, accentuează o netăgăduită abordare psihologică. În mâna stângă, papa ține o foaie pe care pictorul și-a scris numele, identitatea modelului și data la care a fost realizată comanda. În ciuda libertății de execuție, această pânză l-a cucerit pe Inocențiu al X-lea, devenind în curând celebră și influențând pentru totdeauna spiritul formelor. Pictorul britanic Francis Bacon se confruntă în anii 1950 cu acest motiv, închizând imaginea lui Velázquez într-o cușcă pentru a exprima căderea, strigătul, disperarea care schimonosește a speciei umane.

Greuze sau ale clasicismului cu chipuri reci ale lui Elisabeth Vigée-Lebrun.

Autoportretul sau experimentarea sinelui

Dezvoltarea autoportretului (Jean Siméon Chardin, Nicolas Poussin, Diego Velázquez, Rembrandt) subliniază această schimbare de concepție: dacă formulele stereotipe de punere în scenă persistă încă la comenzile oficiale pentru portrete, atenția artistului este focalizată de acum înainte pe observarea fizionomiilor și pe evocarea psihologică. Dincolo de narcisismul inerent oricărei forme de autoportret, alegând să-și reprezinte chipul și corpul, artistul este predestinat să descrie esențialul picturii, însăși substanța propriei creații. Aventura interioară ajunge la suprafață, la fel cum autobiografia sau jurnalul intim, genuri care se dezvoltă și ele de-a lungul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, ating dimensiunea morală a introspecției literare.



Portretul artistului
Pierre Mignard
Ulei pe pânză, 235 x 188 cm
Muzeul Luvru, Paris

Imagine publică, sferă intimă. Acest autoportret se înscrie în tradiția portretelor de aparat ale tablourilor lui Le Brun sau Nattier. Veșmintele și obiectele de artă care înconjoară artistul fac referire la funcția și statutul său social. Dar, tratată într-un clarobscur care îl apropie pe spectator, încăperea evocă totodată spațiul intim al pictorului, construind o imagine publică bazată pe apropierea psihologică.

Nicolas Poussin

„Eternul conflict dintre desen și culoare"

Întruchipând pentru mulți chintesența picturii franceze clasice, opera lui Nicolas Poussin este străbătută de una dintre problematicile centrale ale artei secolului al XVII-lea, disputa dintre desen și culoare. Figură aparte a lumii artistice, pictor fără școală, el este creatorul unei noi picturi a proporției și a tensiunii morale. Opera sa atipică evoluează pe lângă filozofia stoică și arta tragediei. Ea tinde să exploreze toate genurile în compoziții riguroase, apropiate unei reflecții strict mentale.

După un debut dificil în Franța, Poussin pleacă la Roma unde, protejat de cardinalul Barberini și de mecena Cassiano del Pozzo, va fi admis, în 1631, la prestigioasa Academie Sf. Luca, făcând o carieră exemplară. Insistențele lui Richelieu îl incită să regăsească Parisul. Dar comenzile decorative, cum ar fi Marea Galerie de la Luvru, îl plictisesc în așa măsură, încât revine la Roma, unde, departe de protocol și ceremonii, va rămâne până la moarte.

„Citește istoria și tabloul"

Poussin consideră pictura ca fiind o activitate în întregime intelectuală. În această privință, se aseamănă cu poezia și poate fi comparată cu un text, cu vocabularul și gramatica sa. El își îndeamnă lectorii (spectatorii) să îi perceapă tablourile în consecință: „Citește istoria și tabloul pentru a cunoaște dacă fiecare lucru se află la locul său" (scrisoare către Paul Freart de Chantelou pe 28 aprilie 1639). Sprijinindu-se pe o erudiție vizuală, în care se combină amintirea decorației antice, compozițiile clasice ale lui Rafael sau culorile poetice ale lui Tizian, picturile lui Poussin caută în primul rând echilibrul și armonia. O punere în pagină limpede permite proporția corectă a diferitelor părți și distingerea clară a protagoniștilor alegoriei generale. Fiecare mod de reprezentare (patetic, misterios, liric) este inedit tratat, confirmând astfel sentimentele esențiale.

Tensiune între strictețea desenului și libertatea culorii

Figura lui Poussin a fost așezată în centrul disputei dintre desen și culoare. „Pousiniștii", ca Philippe de Champaigne, au considerat desenul superior culorii, făcând din Poussin un model de nedepășit. Desenul ascultă de fapt de reguli cuantificabile (proporții, anatomie etc.) ușor de interpretat. Legată inițial de ilustrarea istoriei și de întâietatea picturii narative, această manieră riguroasă satisfăcea exigențele teoretice ale tinerei Academii Regale de Pictură și Sculptură. Coloritul nu era pentru aceasta decât o frumoasă și superficială aparență. De cealaltă parte, rubensienii, admiratori, ca și Roger de Piles, ai pictorilor flamanzi



Autoportret
Nicolas Poussin, 1650
Ulei pe pânză, 98 x 74 cm
Muzeul Luvru, Paris

„Pictura se află în mâini bune." Tabloul aparține unui ansamblu de două autoportrete realizate pentru prieteni: cel de la Luvru este destinat lui Chantelou. Pictorul se reprezintă în atelier, cu privirea obosită întoarsă spre spectator, într-o atitudine marcată de gravitate. Austeritatea generală este întărită de toga întunecată pe un fond aproape abstract, unde sunt rânduite trei pânze care blochează o ușă. Pe cea din stânga se distinge bustul unei femei purtând o diademă cu un ochi în centru: muza picturii iluminează viziunea. Pe pânza din dreapta, o inscripție în latină dă identitatea pictorului și data execuției tabloului. Poussin poartă la mâna dreaptă un inel cu diamant piramidal, simbolul stoic al statorniciei. Autoportretul stabilește un dialog complex între comanditar și autor: subiectul pânzei este, prin intermediul său, pictura însăși, practica sa intelectuală și riguroasă.

Câteva date

1594 Se naște, la Andelys, Nicolas Poussin.
1635 Prima călătorie la Roma.
1624-1640 Revine la Roma.
1635 *Răpirea Sabinelor.*
1640-1642 Poussin se întoarce la Paris la cererea lui Richelieu.
1642 Reîntoarcere la Roma.
1650 *Păstorii din Arcadia.*
1660-1664 *Cele patru anotimpuri.*
1665 Moare la Roma.



Mana cerească sau Israeliții culegând mana în deșert
Nicolas Poussin, 1637-1639
Ulei pe pânză, 149 x 200 cm
Muzeul Luvru, Paris

și venețieni, identificau culoarea cu pictura. Culoarea simboliza strălucirea picturii, figura lui Poussin cristalizând criticile lor la adresa desenului fad, trist și fără viață.

Opera lui Poussin scapă acestei simpliste dispute. Dorința de claritate *(Ciuma lui Azoth)* și atracția pentru lumina venețiană *(Echo și Narcis)* sunt două fațete inseparabile ale creației sale. Amplitudinea compozițiilor, severitatea sistemului de perspective și caracterul melancolic și misterios al subiectelor sale adaugă o dimensiune mai nuanțată și ambiguă operei. Lecția lui Poussin a fost ignorată pe parcursul unui secol de reprezentări mai puțin științifice. Apoi Ingres, Cézanne sau Picasso i-au redescoperit rigoarea și profunzimea demersului. Departe de clișeul „pictor al clasicismului francez", acești artiști l-au recunoscut ca pe un precursor, făcând din tablou un spațiu reflexiv autonom.

Expresia sentimentelor. Acest tablou este primul realizat de Poussin pentru Chantelou, colecționar francez, mecena-prieten și confident al pictorului. Inspirat dintr-un verset al Exodului care povestește cum Iehova, în timpul traversării deșertului, trimite poporului lui Israel o hrană providențială, reprezentarea se îndepărtează de povestea biblică *stricto sensu*. Exegeții au încercat decriptarea funcției simbolice a numeroaselor personaje din prim-plan. Într-una din conferințele sale academice, Charles Le Brun laudă modalitatea în care Poussin redă foametea personajelor înfățișând slăbiciunea lor fizică. El admiră de asemenea inspirata alegere a unui decor deșertic pentru a pune în evidență descurajarea diferitelor personaje. Fiecare grup simbolizează expresiile contradictorii în fața miracolului divin: recunoștința (Moise, cu brațul ridicat spre cer în centrul compoziției), datoria (în stânga, tânăra femeie alăptându-și mama și refuzându-și propriul fiu), aviditatea. În acest tablou de istorie religioasă, Poussin prefigurează complexitatea *Tainei Împărtășaniei*.



Cenușa lui Focion
Nicolas Poussin, 1648
Ulei pe pânză, 116 x 176 cm
Walker Art Gallery, Liverpool

Fuziune alegorică. General atenian deloc popular, Focion a fost constrâns de concetățenii săi să se sinucidă. Plutarh povestește despre injustețea judecății și despre reabilitarea lui Focion de către popor prin recunoașterea greșelii colective. Opoziția dintre peisajul senin din fundal și spațiul din prim-plan, în care o femeie indiferentă îngroapă cenușa martirului, ilustrează elementele dramei, derizoriul vieții.

Pictura franceză în secolul al XVII-lea

Între clasicism și baroc, „gustul francez"

La începutul secolului al XVII-lea, războaiele religioase aproape secătuiseră piața de artă franceză. Exigențele politice ale monarhiei lui Ludovic al XIV-lea, glorificarea programată a imaginii regale fac să renască o școală franceză de pictură. Totuși, citirea care pune accentul pe strălucirea puterii nu trebuie să mascheze coexistența unor tendințe diferite.

În zorii secolului al XVII-lea, se înfruntă două curente. Pe de-o parte, soluțiile baroce ale lui Rubens, chemat să decoreze Galeria Luxemburg din Paris. Pe de alta, lecția lui Caravaggio, a cărui viziune luministă rămâne extrem de prezentă. Itinerarul lui Simon Vouet, exilat 15 ani în Italia, rezumă situația franceză. Întoarcerea sa pe pământul natal, în 1627, trezește o nouă energie concretizată prin compoziții senzuale în culori strălucitoare. Atelierul său parizian formează numeroși artiști, printre care Eustache Le Sueur, Pierre Mignard sau Charles Le Brun.

Richelieu și Mazarin: spre maturitatea clasică

În primii 60 de ani ai secolului, Franța a cunoscut, sub tutela lui Richelieu și a lui Mazarin, o mare coerență politică, dublată de un puternic prestigiu internațional. Consecința majoră a Frondei (1648-1653) a fost prosperitatea economică a tinerei clase burgheze. Dornică de respect, ea va face comenzi artiștilor, orientând astfel peisajul artei franceze către noi modele de referință. Succesul pictorului Vouet și al arhitectului



ÎNFĂȚIȘAREA LA TEMPLU
SIMON VOUET, 1641
ULEI PE PÂNZĂ, 393 X 250 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Spre principiile clasice. Retablul a fost comandat de Richelieu pentru decorarea altarului noviciatului iezuiților din Biserica Saint Paul-Saint Louis. Compoziția se articulează în jurul unei puternice diagonale, de-a lungul căreia se structurează, din partea inferioară dreaptă spre colțul superior stâng, toți protagoniștii scenei. Spațiul este construit în jurul arhitecturii: scara din primul plan și colonada din fundal dau profunzime și sugerează perspectiva spațiului închis. Verticalitatea înălțării întărește stabilitatea ansamblului, accentuând dinamica oblică a gestului central. Prin asprimea modeleului și răceala culorilor, personajele par sculpturi perfect decupate. Caracterul teatral al figurilor îndepărtează orice iz de supranatural al scenei religioase. Îngerii sunt apariții cert umane, departe de ordonarea biblică evanescentă. Vouet se orientează spre o tratare clasică a temei, în care ordonarea unui spațiu dinamic este mai importantă decât emoția degajată.



CLIO, EUTERPE ȘI THALIA
EUSTACHE LE SUEUR, 1647-1649
ULEI PE PÂNZĂ, 130 X 130 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Alegorie și claritate. Această operă face parte dintr-un ansamblu de cinci panouri reprezentând muzele și pe zeul solar Phaeton, destinate decorării Camerei muzelor din Palatul Lambert din Paris. Ele reprezintă pentru Le Sueur ocazia de a aborda, așa cum a făcut-o la începutul carierei, genul alegoriei. Așezate sub un arbore, Clio, Euterpe și Thalia, muzele istoriei, a poeziei lirice și a comediei, par să converseze în maniera curtezanelor. Influența lui Rafael, pe care Le Sueur îl cunoaște după gravuri, este explicită: punerea foarte clară în spațiu a tabloului reia postùrile din *Parnas*. Alegerea culorilor deschise pune în valoare amplitudinea senină a formelor, la antipodul compozițiilor alegorice complexe ale lui Rubens.

Jacques Lemercier dovedește acest lucru. Ei transpun limbajul italian, un stil baroc temperat de tradiția clasică, adaptându-l specificului național. Georges de la Tour și frații Le Nain se familiarizează cu caravagismul. De la o pictură care folosește clarobscurul pentru a dramatiza scenele religioase, ei amplifică procedeul, punând intensitatea contrastelor în serviciul realității cotidiene, departe de orice tendință de morbiditate. Operele lui Nicolas Poussin și ale lui Claude Gellee, numit și Lorrain, realizate în cea mai mare parte la Roma, însumează în același timp căutările artei franceze orientate spre idealul clasic. Marile lor compoziții regăsesc armonia poetică a mitologiei antice, permanența istoriei după exemplul tragediilor lui Corneille.

Dacă sursa de inspirație italiană rămâne preponderentă, cea flamandă este și ea importantă. Philippe de Champaigne propune tablouri religioase tributare naturalismului epurat al Flandrei. El execută numeroase portrete în care austeritatea pozei și răceala tentelor amintesc de naturile moarte alegorice ale Nordului. Ideile janseniste își găsesc în această pictură o exprimare radicală, alcătuită din severitate și raționalism.

Marele Secol: teoriile Academiei

Sub presiunea lui Ludovic al XIV-lea și a lui Colbert, administrator al Clădirilor regale, Arte și Manufacturi, pictura franceză se structurează în jurul personalității și destinului suveranului. Colbert reformează în 1663 Academia Regală de Pictură și Sculptură. Această reorganizare vizează extinderea puterii regale asupra tuturor instituțiilor regatului. Manufacturi ca aceea a familiei Gobelin sunt create peste tot pentru a decora reședințele regale. Artiștii au misiunea de a-l slăvi pe rege. Cancelar al Academiei, director al manufacturilor Gobelin, Le Brun este plasat în fruntea vastei acțiuni de glorificare. Arta se rezumă atunci la decorurile sale monumentale, unde rațiunea o ia înaintea vizualului. Arta copiază natura în măsura în care aceasta reflectă stările spiritului. Rațiunea îi guvernează compozițiile, evitând astfel orice aspect banal al creației. La moartea lui Colbert, în 1683, Pierre Mignard, principalul rival al lui Le Brun, revine în prim-planul scenei artistice, dezvoltând aceleași precepte.



Ex-voto
PHILIPPE DE CHAMPAIGNE, 1662
ULEI PE PÂNZĂ
MUZEUL LUVRU, PARIS

Un miracol de simplitate. Portretist la Curtea lui Ludovic al XIII-lea și a lui Ludovic al XIV-lea, Philippe de Champaigne este foarte apreciat și de Biserică. Relațiile sale cu mediul jansenist de la Port Royal sunt foarte strânse. Fiicei sale, călugăriță la Port Royal, îi paralizaseră picioarele în 1661. După nouă zile de rugăciuni și smerenie, prescrise de maica stareță a mănăstirii, ea și-a revenit complet. Pentru a mulțumi mănăstirii, Philippe de Champaigne a oferit acest ex-voto. Într-un spațiu lipsit de orice accesorii, el plasează cele două figuri de-o parte și de alta a unei raze de lumină care simbolizează prezența miraculoasă a divinității. Simplitatea compoziției este accentuată de gama cromatică redusă la negru și gri. Doar crucile de pe veșminte adaugă pânzei un puternic accent de roșu. Pozițiile celor două femei, una întinsă, cealaltă în genunchi, amintesc de exprimările tradiționale. Chipurile lor conduc la abstractizare. Subiectul compoziției se dizolvă în rigoarea geometrică a tabloului.

Regele, un nou Alexandru. Subiectul acestui tablou ar fi fost ales de Ludovic al XIV-lea. Suveranul se identifică de fapt cu Alexandru cel Mare, la fel cum Le Brun se compară cu artistul preferat al eroului macedonean, miticul Apelles, modelul pictorului universal și al istoriei. Comentând, în 1663, acest tablou, André Felibien, viitorul istoriograf al regelui, descrie portretul lui Alexandru ca o expresie a tinereții, a compasiunii, a generozității și a prieteniei. Tabloul a servit ca referință pentru academicieni și a avut un asemenea succes, încât Le Brun a primit comanda pentru încă trei tablouri monumentale care trebuiau țesute de Manufactura Regală Gobelin. El va fi numit primul pictor al regelui în 1664 și va deveni, în 1663, director al Academiei Regale de Pictură și Sculptură. În 1689, Mignard va picta o nouă versiune a acestui subiect, reluând compoziția rivalului său și prezentându-se astfel în opoziție cu Le Brun ca fiind adevăratul Apelles.



Regina perșilor la picioarele lui Alexandru sau Cortul lui Darius
CHARLES LE BRUN, 1660-1661
ULEI PE PÂNZĂ, 298 X 460 CM
MUZEUL VERSAILLES

Sculptura în secolul al XVII-lea

Triumful religiei și al puterii



Extazul Sfintei Tereza
Bernini (Gian Lorenzo Bernini, zis), 1647-1652
Marmură, bronz, stuc, mărime naturală
Santa Maria della Vittoria, Capela Cornaro, Roma

Dialogul mistic. Magistral pusă în scenă într-un decor de marmură verde și bronz aurit, Sfânta Tereza pare să plutească într-un spațiu care se deschide pentru a o primi. Stânca aspră susține un corp înconjurat de drapaje care par să o tragă în jos pe sfântă în căderea lor. Îngerul nu o ține decât de un pliu pe sfânta abandonată extazului.

Mișcările sufletului și ale corpului. Sfânta Tereza este redată într-o stare de abandon total. Dragostea spirituală care se degajă din mișcarea corpului și a sufletului depășește limitele etichetei și impune o nouă concepție asupra omului, care nu mai este caracterizat prin stăpânire de sine sau prin rang ca în Renaștere, ci prin maniera unică de a se abandona forțelor mistice sau puterii pasiunilor care îl cuprind.

Arta sculptorilor atinge apogeul în secolul al XVII-lea. Reprezentarea puterii, miza esențială, se substituie grijii de a da o formă armonioasă realității. Lipsa de fermitate a contururilor, imagine a incertitudinilor secolului, înlesnește reprezentarea mișcării și a metamorfozei, aflate în centrul preocupărilor sculptorilor.

Contrareforma determină Biserica să reflecteze asupra sensului pe care dorește să-l confere artei și imagisticii religioase. În același timp, știința face viziunea unui echilibru universal, oglindire a lui Dumnezeu, caducă. Microscopul și știința dezvăluie un anumit „ceva" dincolo de percepție. Arta barocă, născută la Roma, reflectă totodată îndoielile metafizice și preocupările puterii ecleziastice. În Franța, „marea manieră" proclamă certitudinile puterii absolute și dominația spiritului cartezian. Cu toate acestea, grădinile de la Versailles furnizează un cadru potrivit efuziunilor și „pasiunilor sufletului".

Instruire și convingere

Biserica încearcă din nou să atragă credincioșii spre retablurile și capelele sale. Ea vrea să creeze iar, la fel



Fântâna celor Patru Fluvii
Bernini (Gian Lorenzo Bernini, zis), 1648-1651
Travertin, marmură, apă
Piazza Navona, Roma

Triumful Bisericii. Alături de arhitectură și urbanism, sculptura secolului al XVII-lea este arta care redă cel mai bine puterea absolută. Pentru a proclama imperiul universal al Bisericii, papa Urban al VIII-lea comandă această operă simbolică: cele patru fluvii, Dunăre, Gange, Nil și Rio de la Plata, simbolizează continentele peste care Biserica și-a extins puterea.

Stimularea imaginației. Bernini ridică o piramidă zveltă pe care așază o cruce, asemenea unui semnal către cer. El combină cu dexteritate elemente naturale, porțiuni imitând natura și alegorii. În centrul unei oglinzi de apă, o stâncă de travertin se frânge în curbe pe care șiroiește apa. O natură stranie este domesticită de lumină: palmier bătut de vânt, leu surprins adăpându-se. Fluviile sunt personificate prin corpuri de marmură zvelte sau robuste, surprinse într-un echilibru precar.

ca în Evul Mediu, spații demonstrative în care să expună principalele elemente ale unei dogme reînnoite. Imaginea pusă în scenă de un artist foarte specializat trebuie să-și impună dintr-o dată semnificația, să uimească, să conducă sufletul spre credință. Imaginile sacre respectă canoane înțelese de toată lumea, difuzate în lucrări cum ar fi *Iconologia* lui Cesare Ripa, publicată în italiană în 1593 și în franceză în 1643. În paralel cu ceea ce se întâmplă în sânul Bisericii, la Paris, Roma și Madrid se organizează spectacolul puterii. Spații vaste sunt amenajate pentru ceremoniile suveranilor, ale căror statui ecvestre tronează în centrul unor piețe spectaculoase. Aceste alegorii monumentale ale puterii sunt inaugurate și sărbătorite cu mult fast. Cu aceste ocazii, sculptorii pot experimenta noi soluții concepând monumente efemere.

Mișcare

Totul este mișcare în acest secol în care artiștii circulă pe axa nord-sud: Amsterdam, Anvers, Paris, Roma, Neapole. Van den Bogaert, flamand, își ia numele Desjardins la Roma; Duquesnoy, francez, este o vreme rivalul lui Bernini, artist adulat de secolul său, primit triumfal la Paris, la vârsta de 67 de ani, în 1665. Mici statuete de bronz, ieșite din atelierele florentine, cu precădere din cel al lui Giovanni da Bologna, răspândesc imediat imaginea marilor creații contemporane. În Spania, scene realiste sculptate în lemn policrom, *pasos*, sunt plimbate în procesiune în timpul săptămânilor sfinte; ele sunt operele celor mai mari sculptori, Gregorio Fernández, José Benito de Churriguera. Chiar și operele de artă fixe par să plutească în bisericile unde materialele (piatră, bronz, sticlă, marmură policromă) oferă combinații mișcătoare puse în valoare de distribuția luminii. Texturile lui Algardo sau ale lui Bernini palpită, marmura lui Pierre Puget tremură. De-a lungul diagonalelor dinamice, sculptura barocă se înalță într-un zbor de drapaje.



Statuia ecvestră a lui Ludovic al XIV-lea ca Martius Curtius
Bernini și François Girardon, 1671-1685
Marmură



Ludovic al XIV-lea, regele Franței, călare
François Girardon, 1685-1692
Bronz, 102 x 97 x 50 cm
Muzeul Luvru, Paris

Puterea reprezentării. Imaginea lui Ludovic al XIV-lea nu este încă fixată atunci când Colbert îi comandă lui Bernini, pentru Luvru, în 1665, această statuie ecvestră. Opera nu va fi gata decât 20 de ani mai târziu. Ea înfățișează un rege tânăr și impetuos, care însă îi displace suveranului. Girardon va adăuga sculpturii un mănunchi de flăcări, îi va da un alt nume și o va exila în Marile Grajduri de la Versailles. La cererea arhitectului Pei, mulajul în plumb al statuii lui Bernini este expus astăzi în fața piramidei de la Luvru.

Barocul în stil francez. Tot în anul 1685, Girardon primește comanda unei statui ecvestre a lui Ludovic al XIV-lea în chip de Marc Aureliu, total diferită de cea a lui Bernini: suprafață lisă, bronz ieșit din atelierele lui Keller, precizie a contururilor care accentuează echilibrul și noblețea atitudinii. Acest exemplu reprezintă adaptarea „marelui stil" francez la baroc, păstrând totuși proporțiile monumentale.



Perseu eliberând-o pe Andromeda
Pierre Puget, 1679-1684
Marmură, 2,30 x 1,08 m
Muzeul Luvru, Paris

Un stil liniștit. Subiectul în stil antic este tratat cu o virtuozitate care folosește contrastele într-o dinamică barocă, atunci când episodul eliberării ar induce un stil mai liniștit. Gândită pentru a fi pusă în fața unui zid de verdeață la Versailles, marmura șlefuită a formei feminine se detașa în lumină, protejată de umbra corpului masculin, solid ca piatra cu care împarte aceeași materie aspră. Arta lui Puget introduce un echilibru unic între libertatea imaginației și necesitatea disciplinei.

Versailles

Promovarea regalității



VEDERE A CASTELULUI VERSAILLES, LUATĂ DIN PIAȚA ARMELOR DE PIATRĂ
DENIS MARTIN, 1722
ULEI PE PÂNZĂ, 115 X 161 CM
MUZEUL VERSAILLES

Pictura puterii regale. Acest tablou permite observarea evoluției istorice și formale a unei reședințe particulare devenite palat de guvernământ. Transformarea sa are loc în două etape (Louis Le Vau și Jules Hardouin-Mansart) prin lărgirea fațadei și prin adăugarea aripilor de nord și de sud corpului central al clădirii. Extinderea terenului urmărește o severă simetrie centrală care subliniază idealul de ordine și perfecțiune căutat de suverani. Perspectiva, indiferent de punctul de observație, respectă armonia rațională a spațiului.

Paradigmă a arhitecturii europene a secolului al XVII-lea, Versailles este un ansamblu arhitectonic excepțional, unde prevalează simbolistica programatică. El constituie prototipul artei clasice franceze a cărei rațiune logică rămâne axioma.

Mic pavilion de vânătoare sub Henric al III-lea, castel de vânătoare sub Ludovic al XIII-lea, edificiul devine, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, centrul politic și artistic al Regelui-Soare, simbolul puterii sale. Opțiunea părăsirii Palatului Luvru, reședința istorică a regelui, denotă greutatea ideologică a acestei rupturi.

O operă totală

În 1661 și apoi în 1677, Ludovic al XIV-lea decide să amenajeze micul pavilion familial de la Versailles înainte de a face acolo capitala regatului. Adăugarea de noi construcții s-a dovedit necesară pentru a-i



CAPELA REGALĂ
1698-1710
CASTELUL VERSAILLES

Un ansamblu reprezentativ pentru stilul epocii. Începută în 1698 sub îndrumarea lui Hardouin-Mansart și terminată de Robert de Cotte în 1710, capela regală este un omagiu adus Sfintei Capele a Parisului, cu hramul Sfântului Ludovic. Dubla elevație interioară, folosirea aurului, a ferestrelor și a pietrei albe fac posibilă răspândirea luminii. Marmura policromă și stucurile accentuează bogăția decorului. Sfințirea Capelei Sfântului Ludovic cunoaște de-a lungul generațiilor dinastice o continuitate simbolică.

putea adăposti pe toți cei aflați în serviciul statului, de la prinții cu sânge albastru la servitori.
Recrutarea unor arhitecți precum Louis Le Vau și Jules Hardouin-Mansart, a pictorului Charles Le Brun și a lui André Le Nôtre pentru grădini este semnificativă. Versailles nu va fi un simplu palat, ci o operă totală, reprezentând puterea absolută, hegemonică și omnipotentă. Îmbrăcând construcția cu un strat continuu de piatră și aplatizând vechile acoperișuri în pantă, Le Vau încearcă să instituie un gust de tip francez inspirat din soluțiile arhitecturii italiene (alternanța ordinelor, a coloanelor și a pilaștrilor). Hardouin-Mansart sistematizează planul castelului și construiește Galeria Oglinzilor. Le Nôtre are misiunea de a proiecta grădinile în funcție de numeroasele sărbători organizate în cinstea regelui. Fântâni, pavilioane de agrement, umbrare și statui constituie elementele unui decor natural, teatru al Plăcerilor de pe Insula Fermecată sau al intrărilor triumfale ale suveranului. Cât despre Le Brun, el se înconjoară de asistenți, împreună cu care va decora apartamentele regelui și reginei. La cererea lui Colbert, mare ordonator al șantierelor artistice ale lui Ludovic „cel Mare", înălțarea Galeriei Oglinzilor devine, prin ritmarea elementelor, prototipul „ordinului francez", forță și demnitate a puterii și a creației.

Un spațiu politic

Versailles constituie un gigantic program alegoric al preamăririi lui Ludovic al XIV-lea, Regele-Soare. Amenajat în centrul clădirii pe axa est-vest, însorită întreaga zi, și înconjurat de saloanele apartamentului regal, consacrate planetelor, dormitorul regelui, cu pereții săi acoperiți de aur care reflectă lumina soarelui, este centrul „cosmologic" al castelului. Trezirea regelui, care avea loc în această încăpere, nu era un act oarecare, ci evenimentul major al zilei. El corespunde răsăritului soarelui: o mare parte a Curții asistă la eveniment. Prinsă între Saloanele Războiului și al Păcii, dedicate faptelor regale, Galeria Oglinzilor constituie, prin jocul reflexelor, un spațiu privilegiat în care regele și Curtea sa adoră să se arate. Grădinile din jurul castelului fac trimitere tot la rege. Astfel, grota lui Thetis evocă odihna lui Apollo, zeul soarelui. În timpul domniilor lui Ludovic al XV-lea și Ludovic al XVI-lea, castelul a cunoscut numeroase modificări, mai ales în ceea ce privește decorul și amenajările interioare. Jacques-Ange Gabriel construiește o sală de operă, iar aripile Curții de Marmură sunt prelungite. Două noi pavilioane (Marele și Micul Trianon) sunt construite în parc, în 1687 și 1762.
Ansamblu programatic exemplar, castelul a fost modelul marilor palate europene, cum ar fi Castelul Sans-Souci din Potsdam, imitație rococo a celui de la Versailles, înălțat de Knobesdorff pentru Frederic al II-lea al Prusiei, în 1745.



Galeria Oglinzilor
1678-1684
Castelul Versailles

Un loc pentru preaslăvirea Regelui-Soare. Marea Galerie de la Versailles, Galeria Oglinzilor, constituie un spațiu public de reprezentare. Curtea se plimbă de-a lungul celor 73 de metri, se privește, iar oglinzile nu fac decât să înmulțească luxurianța decorului. Reflectând lumina care vine prin cele 17 ferestre deschise spre grădini, aceste oglinzi reflectă în mod egal și candelabrele și sfeșnicele, punând în valoare ramele aurite și camaieurile de brun ale plafonului executat de Le Brun. Acolo, faptele prințului sunt reprezentate și domină simbolic mulțimea curtenilor, într-un mod alegoric și istoric. În acest loc prestigios și bogat în simboluri, Wilhelm I va fi proclamat „împărat german" la 18 ianuarie 1871.



Vedere a Pavilionului Celor Trei Fântâni în grădinile Versailles
Jean Cotelle (atribuit lui), 1693
Guașă pe hârtie velină, 45,5 x 36 cm
Castelele Versailles și Trianon

Grădina, loc al puterii și al iluziei. Grădinile de la Versailles, proiectate de Le Nôtre, desfășoară un plan care va deveni prototipul grădinii „în stil francez". Mari axe deschise distribuie mase constituite din pajiști, jocuri de apă, fântâni și sculpturi. Aceste mari linii directoare funcționează ca puncte de referință pentru ochi, dar o observare mai îndeaproape a spațiului lasă să se ghicească efecte iluzioniste asupra distanței, adâncimii și perspectivelor.

Secolul al XVIII-lea





Secolul al XVIII-lea

Lumini și revoluții



TÂNĂR ASCUȚINDU-ȘI PANA
JEAN-BAPTISTE SIMEON CHARDIN, CCA 1738
ULEI PE PÂNZĂ, 80 X 65 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Europa își vede populația dublându-se, iar această creștere demografică este însoțită de o extindere geografică. Ea se deschide spre lume. Expediții științifice se îndreaptă către Marele Nord sau reperează sistematic mările australe. Civilizația chineză, conform rapoartelor misionarilor, atrage elitele cultivate, dezvoltându-le și gustul pentru exotic. Europa atlantică se îmbogățește grație comerțului bazat pe exploatarea negrilor din Africa și vânzarea produselor tropicale; Europa de Sud, odinioară înfloritoare, pornește pe panta unui lent declin economic. Începe și expansiunea țărilor scandinave, a Germaniei și a Europei dunărene.

Ofensiva științei și a tehnicii

Punerea în practică a descoperirilor fundamentale ale secolului al XVII-lea datorate lui Galilei, Descartes, Leibnitz sau Newton determină un adevărat avânt tehnologic. Savanții au la îndemână instrumente optice care măresc percepția vizuală și instrumente de măsură fiabile datorită progreselor orologeriei. Climatul cultural este favorabil: științele matematicii și ale fizicii sunt din ce în ce mai cunoscute; se înmulțesc societățile științifice; publicațiile specializate și lucrările de popularizare trezesc interesul publicului; suveranii susțin activitatea academiilor. Geografia, botanica, mineralogia, medicina, farmaceutica, fizica sau chimia înregistrează progrese spectaculoase. Începe revoluția industrială.

PAGINA PRECEDENTĂ
FIRMA LUI GERSAINT
ANTOINE WATTEAU
CHARLOTTENBURG, BERLIN

Idei novatoare

Gândirea rațională este aplicată și altor domenii decât cel al științelor exacte; religia, filozofia, istoria, reflecțiile asupra politicii și economiei sunt trecute prin filtrul spiritului critic. Sunt denunțate astfel prejudecățile, conservatorismul, nedreptățile, arbitrarul, intoleranța, punându-se în discuție instituțiile și inegalitățile.
Un ideal de optimism animă mișcarea filozofică; aceasta crede în progresul rezultat din răspândirea Luminilor și, convinsă că bunăstarea omenirii depinde de virtuțile morale, recomandă reforme guvernanților. Artele sunt investite cu un rol pedagogic, iar suveranii, atenți la binele public, trebuie să aibă un rol incitator. Prin comanda unor lucrări de mare amploare, care vor dezvolta educația, ei pot contribui la ameliorarea condițiilor de viață ale supușilor. Numeroși prinți subscriu ideilor inovatoare, întărindu-și astfel imaginea și puterea.

Modernitate și specific britanic

Monarhia temperată a Regatului Unit, lăudată în Franța de Voltaire și de Montesquieu, pare să fie sistemul cel mai modern. Regele domnește, dar „cabinetul" este cel care guvernează, sprijinit de majoritatea parlamentară. Situația socială diferă radical de cea de pe continent; nobilimea, cel puțin în parte, nu constituie o castă rentieră sau cu venituri asigurate, ea are spirit întreprinzător; își gestionează bunurile, răspândește revoluția agricolă, se orientează spre investițiile comerciale și industriale. Exploatarea minelor de cărbune, progresul metalurgiei dovedit de construirea primelor poduri metalice, mecanizarea industriei textile alcătuiesc avansul tehnologic și competitivitatea produselor britanice. Dezvoltarea unei flote puternice, marele comerț, agresivitatea în cuceririle coloniale caracterizează o Mare Britanie în plină ascensiune.
Prea puțin atinsă de baroc (din cauza anglicanismului), insula alege în arhitectură stilul paladian; artiștii, deseori străini, sunt chemați să lucreze pentru elita aristocratică sau pentru marea burghezie; ei pictează portrete, dar și scene de vânătoare, peisaje și marine; arta peisageră a parcurilor devine o specialitate britanică, în ciuda unei dezvoltări urbane precoce și generatoare de vicii sociale, denunțate cu umor de caricaturistul Hogarth.

De la baroc la neoclasicism

Din Italia spre sudul Germaniei, spre Europa dunăreană și cea Nordică, arhitectura militantă barocă s-a răspândit târziu, dar cu o vitalitate creatoare excepțională. Peninsula Italică, unde se construiește mai puțin, joacă un rol esențial în păstrarea formelor; patrimoniul său incomparabil rămâne un subiect preferat

de studiu, care justifică misiunea Academiei Franceze la Roma. Dar la mijlocul secolului, așteptările se modifică fundamental: călătoria în Italia, considerată obligatorie de anglo-saxoni, se justifică de acum înainte mai ales prin posibilitatea întoarcerii la surse, de a intra în contact direct cu anticii, arta etruscă sau greacă, cu ruinele de la Pompei și Herculanum. Pasiunea pentru arheologie și fascinația vestigiilor explică succesul lui Piranese sau norocul lui Hubert Robert. Germanii Winckelmann și Mengs apără, în numele Frumosului, reîntoarcerea la clasicism; britanicii sunt deja convinși.

Răspândirea modelului francez

Franța slăbită a anului 1715 redevine, sub Regență și apoi sub domnia lui Ludovic al XV-lea, un stat bogat și puternic, al cărui sistem politic și administrativ este invidiat de suveranii europeni. Limba franceză este adoptată de elite; *Enciclopedia* citită peste tot devine lucrarea de referință. La moartea lui Ludovic al XIV-lea, Curtea a abandonat temporar Versailles. Noua „piață de artă" se organizează la Paris, după cum o dovedește tabloul *Firma lui Gersaint*, pictat de Watteau. Noii comanditari, aristocrați sau marea burghezie financiară, sunt sătui de pompa clasică; ei caută un lux confortabil și un decor agreabil. Reședințele particulare, sobre la exterior, afișează în interior toate deliciile stilului prerococo. În încăperile de dimensiuni modeste, cu lambriuri sculptate și pictate în culori deschise, alegorii lejere, sărbători galante, naturi moarte decorative, obiecte chinezești înlocuiesc pictura istorică. Arta portretului pictat sau sculptat, mai puțin protocolar și voit psihologic, este foarte la modă. Numindu-l pe Marigny, fratele doamnei de Pompadour, director general al Clădirilor și Manufacturilor Regale, Ludovic al XV-lea ia poziție în favoarea revalorificării „marelui gen", căzut în desuetudine. Biserica Sainte Géneviève din Paris (actualul Panteon) simbolizează acest neoclasicism, în vreme ce, în pictură, scenelor de gen moralizatoare ale lui Greuze le urmează istorismul aluziv al lui David, al cărui *Jurământ al Horaților*, pictat la Roma și expus la Salonul din 1785, va juca un rol emblematic în reformarea gustului.

JURĂMÂNTUL HORAȚILOR
JACQUES LOUIS DAVID, 1785
ULEI PE PÂNZĂ, 330 X 425 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS



Era revoluțiilor

Elita intelectuală europeană ia partea și apără cauza insurgenților americani, a căror declarație de independență, în 1776, reacție la subiectivismul Metropolei, pare o aplicare a principiilor Luminilor. Tratatul de la Versailles, din 1783, consfințește independența Statelor Unite, al căror președinte, ales în 1789, va fi Washington. Exemplul american este prezent în mințile tuturor atunci când, în Franța, izbucnește criza din 1789. Ludovic al XVI-lea este constrâns să accepte Adunarea Constituantă, care va elabora reforme juridice și politice, răspunzând aspirațiilor burghezilor „patrioți": suprimarea statutelor și privilegiilor, monarhie constituțională și vot cenzitar. Dar opoziția regală, care mobilizează suveranii străini, și cea a clerului refractar, instigat de papă, aruncă Franța într-un război civil și într-unul european. Acesta din urmă, prezentat ca o cruciadă a libertății, se transformă în politică de cucerire, pierzând sprijinul elitelor luminate, aflate sub ocupație și jaf. Timp de zece ani, Franța devine un laborator politic. Arta îi preocupă serios pe revoluționari: răzvrătirilor anticlericale distructive le urmează voința de a salva patrimoniul națiunii; locul Academiei Regale, desființată, este luat de Academia de Bele-Arte, Muzeul Luvru, creat în sfârșit, își vede colecțiile îmbogățite cu prăzi de război. Puterea organizează mari sărbători care reînnoiesc tematica artelor efemere și inaugurează arta propagandei. Dar numeroase proiecte ambițioase se dovedesc imposibile din cauza instabilității politice și a cheltuielilor militare. Savanți, oameni de litere și artiști plătesc un greu tribut terorii: unii dintre ei, puternic atașați de aristocrație, precum doamna Vigée-Lebrun, pictor al reginei, se exilează; mulți suferă din cauza lipsei de comenzi; în fine, câțiva, cum ar fi David, revoluționar convins, sunt angajați într-o producție militantă. David se alătură lui Bonaparte, câștigând un renume internațional; influența sa este predominantă în evoluția picturii secolului al XIX-lea, clasicism, romantism, academism.

Secolul al XVIII-lea

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1715	• Regența lui Filip de Orléans	
1717	• Nașterea francmasoneriei în Anglia	• Watteau, *Îmbarcarea pentru Insula Cytera*
1720	• Falimentul băncii scoțiene a lui Law	
1721	• Montesquieu, *Scrisori persane* • F. von Erlach, *Istoria arhitecturii*	
1723	• Majoratul lui Ludovic al XV-lea	
1726	• Exilul lui Voltaire în Marea Britanie Catherine Lusurier, *Portretul lui Voltaire* (1718, Castelele Versailles și Trianon) →	
1731	• Abatele Prevost, *Manon Lescaut*	• Boucher, *Hercule și Omphala* (Muzeul Pușkin, Moscova) →
1735	• W. Kent, grădinile „engleze" de la Stowe	
1737	• Salonul Luvrului devine anual	• Chardin, *Tânăr ascuțindu-și pana*
1738	• Cercetări la Herculanum	
1740	• Frederic al II-lea, rege al Prusiei; Maria Tereza, împărăteasă a Austriei	• Coustou, *Caii de la Marly*
cca 1740	• Iluminismul	
1744	• Buffon începe să redacteze *Istoria naturală*	• Hogarth, *Căsătorie la modă*
1745	• Goldoni, *Slugă la doi stăpâni*	• Zimmermann începe construirea bisericii din Wies
1746	• Montesquieu, *Spiritul legii*	• Gainsborough, *Conversație într-un parc* (Muzeul Luvru) →
1748	• Cercetări la Pompei	
1750-1753		• Piranese, *Închisorile*
1751	• Diderot și d'Alembert încep publicarea *Enciclopediei*	• Tiepolo, fresce la Würzburg
1753		• Sanmartino, *Hristos cu giulgiu*
1755	• Winckelmann, *Reflecții asupra imitării operelor grecești în pictură și sculptură* • Rousseau, *Discurs despre originea inegalității oamenilor*	• Maurice Quentin de La Tour, *Portretul Doamnei de Pompadour*
1756		• Joseph Vernet, *Vedere din portul Toulon*
1757		• Tiepolo, frescă din Vila Valmarana din Vicenza, Italia (detaliu) →
1759	• Diderot, prima critică a Salonului • Se deschide British Museum	
1760	• Macpherson, *Poemele lui Ossian*	

Secolul Luminilor

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1761	• Mengs, pictorul lui Carol al III-lea al Spaniei	· GREUZE, *LOGODNICA DIN SAT* (MUZEUL LUVRU) →
1762	• Ecaterina a II-a, împărăteasă a Rusiei	
1768	• Călătoriile lui Bougainville și Cook • Se înființează Royal Academy of Art, prezidată de Reynolds	· FALCONET, STATUIA ECVESTRĂ A LUI PETRU CEL MARE
1770	• Germania: *Sturm und Drang*	
1772	• Împărțirea Poloniei între Prusia, Rusia și Austria	
1774	• Ludovic al XV-lea, rege al Franței • Goethe, *Suferințele tânărului Werther*	· FRAGONARD, *ZĂVORUL*
1776	• Adam Smith, *Cercetări despre bogăția națiunilor* • Declarația de independență a Statelor Unite	
1779	• Watt pune la punct mașina cu abur • Primul pod de fier peste Severn	· LEDOUX, SALINELE REGALE DE LA ARC-ET-SENANS
1780	• Josef al II-lea, împărat al Germaniei	
1781	• Kant, *Critica rațiunii pure*	· SOUFFLOT TERMINĂ BISERICA SAINTE GENEVIÈVE
1782	• Schiller, *Hoții*	
1784	• Beaumarchais, *Nunta lui Figaro*	· FÜSSLI, *COȘMARUL*
1786-88	• Călătoria lui Goethe în Italia. J.H.W. Tischbein, *Goethe în câmpia romană* (1787, Städliches Kunstinstitut, Frankfurt) →	· DAVID, *JURĂMÂNTUL HORAȚILOR* · BOULLÉE, PROIECT PENTRU CENOTAFUL LUI NEWTON
1787	• Constituirea Statelor Unite	· CANOVA, *AMOR ȘI PSYCHE*
1789	• Washington, primul președinte al Statelor Unite • Revoluția Franceză. Declarația drepturilor omului și cetățeanului • Insurecție în Polonia. Revoluție în Belgia	· HOUDON, BUSTUL LUI WASHINGTON (MUZEUL LUVRU) →
1790	• Edwin Burke, *Reflecții asupra Revoluției Franceze*, manifest al contrarevoluției	
1793	• Procesul și execuția lui Ludovic al XVI-lea. Gros, *Figura alegorică a Republicii* (1794, Castelele Versailles și Trianon) → • Luvru devine muzeul central de artă	· DAVID, *MARAT ASASINAT*
1798	• Expediția lui Bonaparte în Egipt • Malthus, *Eseu despre principiul populației*	· DESENE DE VIVANT DENON
1799	• Lovitura de stat a lui Bonaparte; consulatul	· DAVID, *SABINELE*









Decorații baroc și rococo

Metamorfoza materiei

Timp de peste un secol, biserici, palate și reședințe particulare sunt ornamentate cu poleiri baroce. Exuberanța devine regulă și mișcarea, un principiu al compoziției.

O expansiune internațională

Italia este țara care în ultimii ani ai secolului al XVI-lea dă un nou impuls stilului baroc. Marile realizări arhitecturale ale lui Bernini și Borromini, decorurile comandate pentru bisericile romane ale Contrareformei se îndepărtează treptat de rigiditatea clasică, pentru a se lăsa în voia exprimării pasiunii, a teatralității formelor, a folosirii în exces a materialelor prețioase. Intensitatea schimburilor culturale dintre Italia, centrul tuturor artelor, și restul Europei, de-a lungul secolului al XVII-lea, permite o largă răspândire a ideilor și invențiilor barocului. Țările de Jos, Spania, Germania, Polonia, Rusia și Franța, dar în egală măsură America de Sud, unde pătrund misionarii Companiei lui Iisus, apreciază tot mai mult estetica rafinată, senzuală și de celebrare a culorilor și volutelor baroce. Artele decorative profane și religioase sunt îmbogățite cu feerii de lumină, drapaje de marmură aduse la vaporozitate de sculptori, cu motive vegetale care dau viață materiei inerte. Renunțând la simetria înțepenită a clasicismului, barocul încearcă să surprindă simțurile printr-un joc inedit al liniilor, ale cărui principale caracteristici sunt dinamismul, fuga în adâncime și pitorescul.

Baroc, rococo și stilul „rocaille": variațiunile aceluiași stil

Originea cuvântului baroc este incertă, fiind poate portugheză: cuvântul *barroco* semnifică în această limbă o perlă de formă neregulată. De fapt, neregulat, vag, disonant, forțat și extravagant sunt adjective des asociate cu stilul baroc, rămas în mare măsură neînțeles până la studiile lui Heinrich Wolfflin (1864-1945),



ALTARUL PRINCIPAL DE LA SAN ESTEBÁN
JOSÉ BENITO DE CHIRRIGUERA
ÎNCEPUT ÎN 1693
SALAMANCA, SPANIA

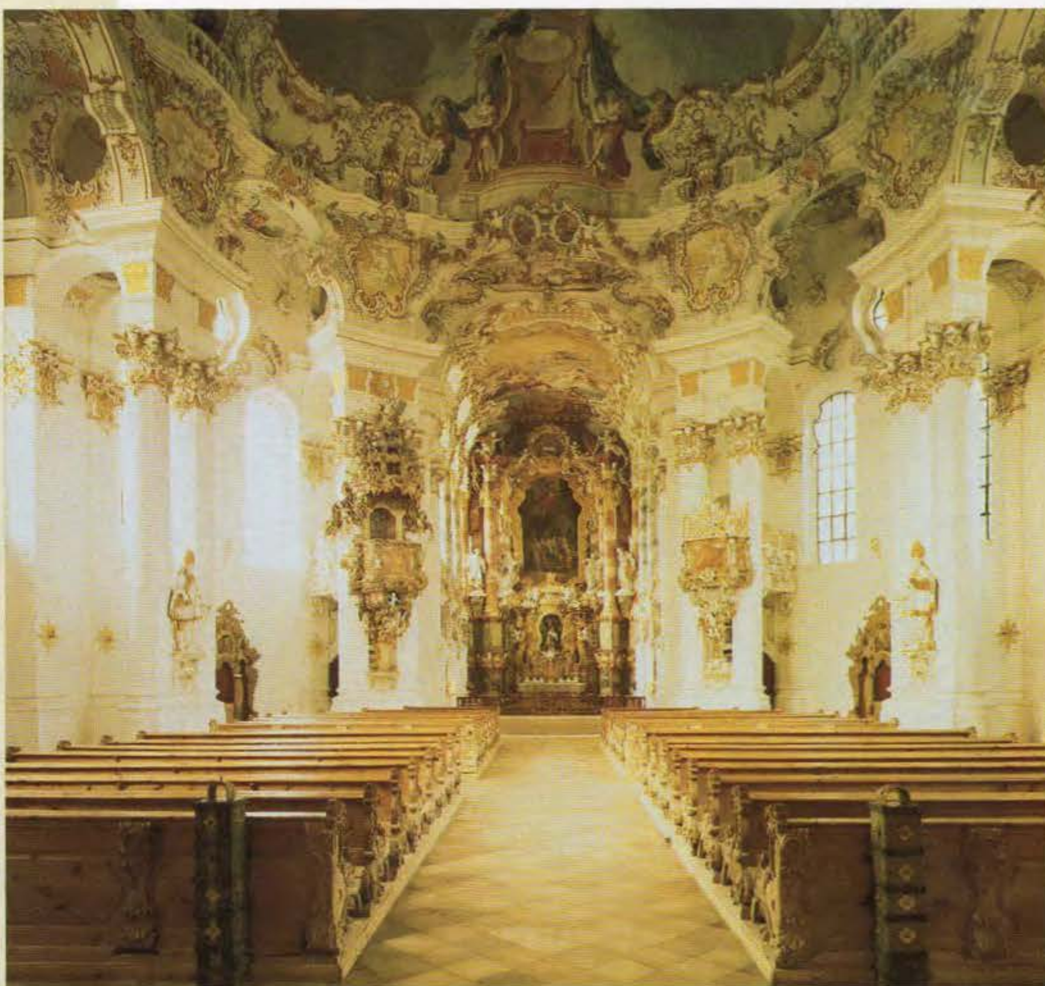
Emfază și monumentalitate. La originea dezvoltării barocului spaniol s-au aflat două familii de arhitecți: Chirriguera în Castilia și Figueroa în Andaluzia. Aici, altarul Bisericii San Estebán din Salamanca, realizat de José Benito de Chirriguera, se distinge printr-un echilibru perfect între monumentalitatea formelor și bogăția ornamentelor. Ansamblul din lemn aurit este sculptat cu motive vegetale, care ritmează spațiul: vrejurilor viței-de-vie și frunzelor de acanta, care se încolăcesc pe coloanele în torsadă, le corespund ghirlandele din plan orizontal. Efectul produs este cel al unei repartiții armonioase, chiar dacă exagerată, a ritmurilor ornamentale.



CAPELA NOTRE-DAME DE LORETTE
1670-1762
BISERICA COMPANIEI LUI IISUS
TEPOTZOTLAN, MEXIC

A împrumuta pentru a seduce. Stilul baroc se răspândește în America de Sud prin intermediul Companiei lui Iisus și al misiunilor sale. Arta servește aici preaslăvirii măreției Bisericii Catolice, dar și impresionării populațiilor locale. Pereții sunt în întregime acoperiți cu reliefuri de aur sculptat, numite *tahla*, iar pilaștrii sunt decorați cu motive stilizate, împrumutate din arta locală, cu o grijă remarcabilă pentru omogenizarea culturilor. În fața unei asemenea desfășurări de ornamente aurite, se poate într-adevăr vorbi de frenezie decorativă.

redescoperitor și mare teoretician al acestei arte. Vizitând Biserica Il Gesù, Stendahl exprimă un sentiment, încercat și de alții deseori, când scrie în jurnalul său, la 26 august 1817: „Lipsa de noblețe și ridicolul acestei sculpturi *(Sfântul Ignațiu)* sunt incredibile: nici nu pot spune în ce constă vulgaritatea". Cu toate acestea, numeroasele nuanțe ale expresiei barocului, bogăția stilistică și succesul internațional sunt o bună dovadă a locului pe care îl ocupă acesta în istoria artei. În trena lui se formează stilul numit „rocaille", născut în Franța în ultimii ani ai domniei lui Ludovic al XIV-lea, caracterizat prin rafinamentul extrem al decorațiilor imitând vegetația și mineralele. Celălalt urmaș al barocului, rococoul, de asemenea un termen peiorativ la început, dar desemnând adevărata apoteoză a stilului baroc, aduce o bogăție ornamentală care aproape își dizolvă suportul. În forma sa cea mai apăsată, barocul reprezintă deci căutarea unei exaltări în sine a elementelor decorative, o grandioasă punere în scenă ale cărei reguli sunt doar jocul, exuberanța și lirismul formelor.



Biserica din Wies
Dominikus Zimmermann, 1745-1754
Bavaria

Se înalță o dată cu lumina. Barocul germanic atinge apogeul în decorurile rococo ale bisericilor, cum este cea de aici, de pelerinaj, la Wies, în Bavaria. În plan centrat oval, spațiul navei este organizat în jurul surselor de lumină ale coridorului, care scot în evidență albul stâlpilor și decorurile de stuc pictat și aurit, din partea superioară. Condusă de acest contrast, de o eleganță puțin rigidă, privirea se ridică din zona luminoasă până la cea a decorațiilor, urmând o mișcare ascendentă, care este unul din principiile majore ale stilului baroc.



Salonul Oval al Palatului Soubise
Germain Boffrand, 1732-1739
Paris

Arta de a trăi. „Rocaille" este una dintre formele pe care le ia rococoul în Franța, în primii ani ai domniei lui Ludovic al XV-lea. Ușor și grațios, stilul este definit mai ales prin prezența formelor grafice, vegetale sau acvatice. În acest salon particular al palatului care adăpostește astăzi Arhivele Naționale, decorul stilizat, îmbogățit cu cochilii și ghirlande, este ritmat grație alternanței dintre pereții-panou și oglinzi. În intimitatea acestor clădiri, rafinamentul decorului răspunde artei de a trăi, iar luxul renunță la ostentația clasică pentru eleganța jocurilor de aur și lumină în reflexul oglinzilor.

Pasteluri, acuarele, sanguine

Desenul în culori

La începutul secolului al XVIII-lea, tehnicile colorate ies triumfătoare din disputa academică care-i opune pe rubensieni, partizanii culorii, pousiniştilor, susţinători ai desenului. Desenatorii îşi perfecţionează tehnicile puse la punct de predecesori (sanguine, trei creioane, acuarele, guaşe, pasteluri) şi fac din desen o modalitate de expresie autonomă, acesta ameninţând să devină un rival al picturii.



CUPLU AŞEZAT
ANTOINE WATTEAU, CCA 1716
SANGUINĂ, PIATRĂ NEAGRĂ, CRETĂ ALBĂ PE HÂRTIE GĂLBUIE, 24,1 X 34,9 CM
COLECŢIA A. HAMMER, LOS ANGELES

Succesul celor trei creioane. În cariera lui Watteau, perioada din jurul anului 1715 este cea a cuceririi luminii. Artistul introduce albul în paleta sa şi devine maestru al unei tehnici admirate la începutul secolului al XVIII-lea: tehnica creionului în culori. Farmecul desenelor din această perioadă provine din combinarea subtilă a celor trei tonalităţi. În studiul de la Los Angeles, creionul alb face să vibreze atmosfera, încingând tonurile de roşu. Pentru Watteau însă, desenul nu este, de cele mai multe ori, decât o etapă intermediară. Personajul tânărului, de exemplu, este reluat de mai multe ori (*Întâlnirea galantă, Familia, Perspectivă*).

Sanguina

Sanguina este o argilă feruginoasă, numită uneori „hematit", a cărei culoare variază de la roşu-deschis la brun-violaceu. Ea a fost utilizată încă din Preistorie, la desenele parietale. În Evul Mediu, sanguina se foloseşte mai ales la desenele preparatoare pentru frescă şi primeşte numele de *sinopia*. De abia în Renaştere, o dată cu descoperirea hârtiei, acest mijloc îi cucereşte pe desenatori. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael sau Pontormo au folosit această piatră care se preta atât de bine studiilor anatomice şi portretului. În secolul al XVII-lea, utilizarea sa se generalizează: Charles Le Brun şi Pierre Mignard o întrebuinţează pentru studiile de drapaje, atitudine sau anatomie. În secolul al XVIII-lea, cunoaşte apogeul. Uşor de folosit, luminoasă, sanguina este utilizată de portretişti (Jean Étienne Liotard, Jean-Baptiste Greuze), apoi, încetul cu încetul, şi de peisagişti (Hubert Robert, Jean Honoré Fragonard)

Pastelul

Pastelul se prezintă sub forma unui baton compus din culori pure sfărâmate, amestecate cu substanţe aglutinante, plumb, talc sau gumă arabică. Proprietăţile acestei tehnici sunt numeroase (uşurinţă în utilizare, posibilitatea de a schiţa rapid portrete sau peisaje, de a întrerupe sau multiplica şedinţele de poză) şi explică extraordinarul ei succes. Principalul defect al pastelului este volatilitatea, care presupune intervenţia unui fixativ puternic. În timpul Renaşterii, pastelul este utilizat atât în Franţa, cât şi în Italia pentru a pune în valoare portretele (Jacopo Bassano, François Clouet). În secolul al XVII-lea devine un gen în sine, intrând şi în



PORTRETUL MARIEI VESTALI LA CHIOS
JEAN ÉTIENNE LIOTARD, 1738
CRETĂ NEAGRĂ ŞI SANGUINĂ PE HÂRTIE ALBĂ, 2,29 X 1,52 CM
BIBLIOTECA NAŢIONALĂ A FRANŢEI, PARIS

Amintiri din Orient. Artist si teoretician cosmopolit, lui Liotard îi plăcea să se confrunte cu tehnici diverse, cum ar fi emailul, pastelul, guaşa, pictura pe sticlă şi porţelanul. Pentru a evoca farmecul exotic al locuitorilor din Chios, el a recurs la desen, considerându-l „una dintre marile componente ale artei picturii". Combinarea mai multor creioane, negru şi sanguină, iluminează portretul, care se voia „corect, fără să fie sec; ferm, fără să fie dur sau aspru; fluid, fără să fie moale; delicat şi adevărat, fără să fie fandosit".

programa Academiei (Joseph Vivien, *Portretul lui François Girardon*). În secolul al XVIII-lea, Liotard, Boucher și Jean Valade duc această artă, atât de potrivită în redarea luminozității carnației și a moliciunii pielii, la perfecțiune, înmulțind portretele la comandă.

Acuarela

Amestec de pigmenți și gumă arabică, transparentă, acuarela este solubilă în apă. Utilizată încă din Renaștere pentru a da viață desenului (Pisanello, studii de costume), ea este folosită și la peisaj sau natură moartă (Albrecht Dürer, *Peisaj alpin din Tirolul Meridional*). În secolul al XVIII-lea se încearcă introducerea acestei tehnici în programele academiilor, dar cu timpul va avea mare succes la peisagiști (Hubert Robert) și la pictorii de gen (Louis-Gabriel Moreau).

Portretul lui Nicole Ricard, copil
Maurice Quentin de La Tour, 1748-1750
Pastel pe hârtie gri, lipit pe carton
45,4 x 35,8 cm
Muzeul Luvru, Paris

Tema copilăriei în Secolul Luminilor. În secolul al XVIII-lea, copilăria este un subiect care-i pasionează pe filozofi, suscită elaborarea de principii educative și îi seduce pe artiști, care, precum Jean Simeon Chardin sau François Boucher, aleg copiii nu numai ca subiect principal, dar și ca alegorie a valorilor domestice intime, a gingășiei și inocenței, pe care epoca începe să le promoveze. Pentru acest portret al fiicei secretarului intendentului de Burgundia, La Tour utilizează proprietățile pastelului pentru a crea textura veșmintelor (mătase și blană) și pentru a pune în valoare pielea catifelată și obrajii îmbujorați.



Serbări galante și pictura rococo

Goana spre fericire



„Dragostea învingătoare și viața potrivită." Fragment din lucrarea de admitere a lui Watteau în Academie, acest tablou îi permite artistului acceptarea ca „pictor istoric". Dacă facem excepție de statuia lui Venus și de cei câțiva *putti* zburând în jurul personajelor, puține sunt elementele care evocă vocabularul picturii de gen. Departe de ideea unei alegorii antice, Watteau reprezintă costumele și atitudinile epocii sale, fiind într-un permanent du-te-vino între contemporan și mitologic, între vaporos și precis. Punerea în pagină confirmă această continuitate temporală și spațială: cuplurile nu sunt de fapt decât unul singur, în diferite stadii ale călătoriei spre insula plăcerilor, de la ezitare la consimțire, înfruntând simultan trecutul și prezentul. Gesturile lor fugitive încremenesc în permanența marelui teatru al dragostei eterne, pe care o va cânta Verlaine în ale sale *Serbări galante*.

Îmbarcarea spre Insula Cytera
Antoine Watteau, 1717
Ulei pe pânză, 129 x 194 cm
Muzeul Luvru, Paris

La finele domniei lui Ludovic al XIV-lea, arta franceză evoluează spre un plus de libertate, datorat succesului din ce în ce mai mare al „subiectelor galante" și victoriei tezelor coloriste. Este triumful picturii „rococo", căreia îi sunt proprii temele vesele, culorile pastelate, o factură delicată, o tușă rapidă și fluidă, conforme cu gustul publicului monden.

Marea temă a secolului al XVIII-lea o reprezintă căutarea fericirii, adică, în esență, a plăcerilor, sau, mai bine zis, a libertinajului. Scrierile lui Marivaux, Beaumarchais sau ale lui Crebillon-fiul încearcă să dezvăluie artificialul discursului amoros care maschează reciprocitatea dorinței, în timp ce, de la sfârșitul secolului al XVII-lea, pictura istorică cedează locul operelor reorientate spre individ, portrete și scene de gen, unde reprezentarea unei mitologii curtezane nu neglijează dimensiunea erotică.

Watteau și inventarea unui gen

Devenit în ochii Academiei „pictorul serbărilor galante", Antoine Watteau, admirat încă din timpul vieții, afirmă însăși voluptatea picturii. El preferă puneri în pagină savante și compoziții ambigue. Titlurile tablourilor, alese de prietenul său Jean de Julienne (*Plăcerile*



Hercule și Omphala
François Boucher, cca 1731-1734
Ulei pe pânză, 90 x 74 cm
Muzeul Pușkin, Moscova

Mitologia, pretext pentru erotism. Hercule este amantul și sclavul reginei Omphala. Aceasta îl constrânge, în joacă, să poarte haine femeiești și să toarcă lână. Abordată deja de Peter Paul Rubens, tema îi oferă lui Boucher ocazia de a da mai puțină atenție travestiului și inversării rolurilor (numai atributele specifice ținute de *putti* permit identificarea figurilor), și mai multă relației ambigue care leagă cele două personaje.

Un pictor libertin. Diderot a susținut o polemică violentă împotriva lui Boucher, despre care a scris în *Salonul din 1765*: „Degradarea gustului, a culorii, a compoziției, a caracterelor, a expresiei, a desenului au urmat pas cu pas degradarea moravurilor".

balului, Petrecere deschisă, Recreere galantă, Sărbătoarea dragostei), evocă comedia dragostei într-un mod non-realist. Admirația sa pentru pictura flamandă (s-a născut în Valenciennes) și pentru cromatica venețiană îl fac să înlocuiască nudurile explicite cu figuri a căror costumație, inspirată din spectacolul *commediei dell'arte*, evocă o altă plăcere, cea a privitului subjugat de reflexele de lumină, de bogăția combinațiilor cromatice sau de integrarea personajelor în decoruri campestre.
Legate de răspândirea ideilor coloriste, picturile lui François Boucher, Jean Honoré Fragonard sau Van Loo ocupă un loc din ce în ce mai important în decorarea castelelor sau a reședințelor particulare. În imnul său închinat femeii, Boucher creează un nou canon. Nu mai este vorba despre a emoționa privitorul, ci de a-l face să perceapă frumusețea seducătoare sau șarmul picant, ceea ce i-a adus pictorului reputația de libertin. Sub pretextul de a expune la Salon reprezentări ale lui Venus sau Psyche, pictorii rococo oferă spectatorilor nuduri erotice, străduindu-se prin culoare și tușă să redea transparențele și modeleul voluptuos al carnației. Studiat în sine în cadrul lecțiilor de pictură, nudul devine un obiect estetic autonom și întruchiparea picturii coloriste.

Critica „gustului modest"

Denaturând pictura istorică pentru a o adapta la gustul publicului, Boucher alunecă, susține Diderot, pe panta „gustului modest". Cu toate acestea, critica lui este una de ordin moral împotriva unei arte de budoar destinate unei clientele captivate de lux și de „deprinderi rele". Diderot îl va ignora aproape total pe Watteau.
Cât despre Fragonard, discipol al lui Boucher, după ce a cunoscut gloria cu scenele sale de gen (*Leagănul*), a urmat decăderea. Într-adevăr, această artă capricioasă și frivolă va fi înlocuită, din 1763, de arhetipul neoclasic al lui Joseph Marie Vien, ale cărui pânze vor înlătura capodoperele pe care doamna Du Barry i le comandase lui Fragonard pentru pavilionul său din Louveciennes (Colecția Frick, New York). În 1781, arta gravă și tensionată a lui David marchează sfârșitul „serbărilor galante" și anunță închistarea morală impusă de Revoluția Franceză. Influența acestor „pictori ai fericirii" se va regăsi mai târziu la Auguste Renoir sau la Pierre Bonnard.



ZĂVORUL
JEAN HONORÉ FRAGONARD, CCA 1774
ULEI PE PÂNZĂ, 98 X 122 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Vârtej de simțuri și narațiune irațională. Acest tablou de Fragonard bruiază cu bună știință reperele temporale. Gestul bărbatului și aparenta rezistență a femeii par să evoce momentul precedent consumării plăcerii, dar dezordinea alcovului și cearșafurile șifonate par să indice contrariul. Lăsând neprecizate circumstanțele exacte ale scenei, Fragonard redă vârtejul simțurilor prin repunerea în discuție a narațiunii liniare, construcție obișnuită la pictorii istorici ai secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. Această pânză, care datează de la sfârșitul carierei lui Fragonard, dovedește, prin accentul pasional pe care îl degajă, o inspirație preromantică.

Reacția neoclasică. La finele anilor 1750, Vien renunță brutal la stilul rococo. Această dată corespunde exact interesului său pentru cercetarea ruinelor de la Herculanum, pe care le descoperă în timpul călătoriei în Italia. El imită o pictură antică descoperită la Neapole în 1759, punând la punct un sistem de compoziție în friză care va deveni prototipul neoclasicismului francez. Pe fundalul arhitectural, vânzătoarea de amorași pare o figurină de porțelan, maniera rece și detașată accentuând austeritatea compoziției.

VÂNZĂTOAREA DE AMORAȘI
JOSEPH MARIE VIEN, 1763
ULEI PE PÂNZĂ, 98 X 122 CM
MUZEUL NAȚIONAL AL CASTELULUI, FONTAINEBLEAU



Vedutismul: a vedea Veneția

Topografia și poetica amintirii

Lipsită de onorurile trecutului, patrie a unor mici maeștri după ce a fost grăuntele de frumusețe al Renașterii, Veneția devine în secolul al XVIII-lea propria sa oglindă, perfecta reprezentare a exotismului burghez și turistic. Vederile *(vedute)* venețiene, moștenire a vederilor urbane obișnuite în secolul al XVI-lea, propun un vocabular în care efectele vizuale prevalează asupra exactității topografice.

În ciuda declinului său politic și economic, Veneția conservă în secolul al XVIII-lea prestigiul de care se bucura în epoca lui Tizian sau a lui Tintoretto. Bogăția patrimoniului său istoric și arhitectural, viața muzicală și literară animată (Vivaldi, Goldoni, Casanova) fac din acest loc o etapă necesară a „marilor circuite", călătorii de prestigiu în cursul cărora orice tânăr nobil trebuie să-și formeze caracterul, să-și dobândească cultura și să pună bazele relațiilor sale sociale.

Știința clișeului

Veniți din Franța, Anglia sau din Olanda, acești vizitatori sunt primii cumpărători de *vedute*. Canale și gondole, biserici și palate, numeroase și celebre sărbători anuale fac parte integrantă din vocabularul pitoresc al evenimentelor și al așezărilor care merită, după normele epocii, să fie văzute și reținute. Să cumperi o *veduta* înseamnă, în limbajul fotografiilor sau al cărților poștale, să cumperi nu numai o amintire din Veneția, ci și o dovadă concretă a trecerii prin cetatea



Dogele pe „Bucentaur", la San Niccolò din Lido, Veneția în ziua Înălțării
Francesco Guardi, cca 1766-1770
Ulei pe pânză, 67 x 101 cm
Muzeul Luvru, Paris

Estomparea subiectului. Deși se presupune că ar comemora alegerea dogelui Alvise al IV-lea Mocenigo, în anul 1743, acest tablou glorifică mai ales teatrul evenimentului: Veneția. Pentru a sublinia mai bine grandoarea geografică și simbolică a Cetății, Guardi trece în planul doi corabia ducală, dincolo de personajele minuscule și văzute din spate.

Distorsiunea proporțiilor. Galera ocupă o suprafață minimă în centrul unei compoziții în care predomină apa canalelor și cerul. Fine trăsături de peniță evocă reflexe luminoase îndepărtate. Pe suprafața albastră a cerului lucrat cu pensula groasă, norii rozalii întăresc poezia romantică a spațiului. Perspectivele accentuate lasă să se ghicească amplitudinea lagunei. Prin studiul armonic asupra culorilor și a contururilor, picturile lui Guardi vor influența compozițiile lui Turner.



Vedere de pe Canal Grande
Canaletto (Giovanni Antonio Canal, zis)
Muzeul Thyssen, Madrid

O știință a punerii în scenă. Fiu al unui decorator de teatru, Canaletto participă la crearea decorurilor unor piese și opere montate la Veneția. De-a lungul întregii sale cariere, el va conserva un gust pentru perspectivele profunde, scenografiile și costumele bogate în culori și ornamente.

O stilizare a realului. Anumite trăsături caracteristice acestui tablou denotă limpede folosirea unei *camera oscura*, de exemplu primul plan, aproape superficial și abstract, în timp ce planul secund este tratat prin mici tușe precise sau prin contraste puternice și treceri violente între suprafețele cele mai luminate și umbrele cele mai intense. Pentru Canaletto, camera neagră nu este numai un expedient tehnic, care permite reproducerea unei imagini, ci constituie un instrument formal de îmbogățire și de stilizare a realului: travaliul pictorului nu este aici deloc inutil. Această pictură demonstrează o dată în plus o știință a încadrării care anticipează primele lucrări fotografice din secolul al XIX-lea.

dogilor. Răspunzând acestei puternice cereri externe, comerțul cu *vedute* transformă structurile pieței de artă. Joseph Smith, consul britanic și mecena al pictorului Canaletto, îi cumpără acestuia lucrările, pentru ca apoi să le revândă colecționarilor străini.

Pictorii vedutiști

Puțin populare în rândul venețienilor, primele *vedute* au fost pictate de străini, de pildă germanul Joseph Heintz sau olandezul Gaspar Van Vittell. Acești artiști importă gustul nordic pentru vederile topografice și utilizarea noilor procedee optice: camera neagră *(camera oscura)* proiectează pe un suport, prin intermediul unei lentile și al unei oglinzi, imaginea aleasă. Pictura poate fi astfel executată cu rapiditate, dar cu



riscul unei uniformități a reproducerilor și a subiectelor. Pentru a încerca să rivalizeze cu această multiplicare mecanică, primii vedutiști italieni, Luca Carlevalis, Canaletto, Bernardo Belletto sau Francesco Guardi, preferă efectele vizuale. În picturi care sacrifică exactitatea „fotografică" pentru reproducerea de la distanță și pentru vibrațiile luminii, acești artiști răstoarnă codurile perspectivei și anticipează inovațiile impresioniste ale lui William Turner sau ale lui Monet, la rândul lor pasionați de cetatea dogilor.

Piața din Dresda
Bernardo Bellotto
Muzeul Pușkin, Moscova

Un vedutism venețian în țările din Nord. Nepot și elev al lui Canaletto, Bernardo Bellotto devine pictorul Curții din Dresda în anul 1748. I se comandă vederi din diferite situri ale orașului. Reprezentările sale păstrează convențiile formale și stilul prestigioaselor *vedute* ale Veneției. Cu toate acestea, aflat în fața unei structuri topografice diferite, Bellotto se orientează către o reproducere foarte concretă a peisajelor, un gust cert pentru pitorescul local. O gamă cromatică sobră și un decupaj sec al contururilor îi situează vederile în linia surselor olandeze și germane ale primelor *vedute* venețiene.

Ruine și grădini din secolul al XVIII-lea

Promenadele cultivate

Anglia secolului al XVIII-lea domină arta peisageră. „Grădinile englezești" care suscită emoția și flatează sensibilitatea propun încă de pe acum o viziune „romantică" a promenadei. Liberalii englezi văd în neregularitatea „naturală" a grădinilor lor premisele unei libertăți a oamenilor.

Sentimentul sublimului

Descriind, la mijlocul secolului, o emoție nouă care animă nordul Europei, filozoful britanic Edmund Burke vorbește despre o „oroare delectabilă, o liniște nuanțată de spaimă". Englezii, și în curând germanii, nu mai caută liniștea pe care le-o procură arta clasică, ci o plăcere nouă, combinată cu neplăcerea, pe care o numesc „sublimul". Ascensiunea montană este, în perioada aceea, o activitate în vogă pentru elita intelectuală: până atunci, loc inaccesibil, populat de fiare, acest ținut este de acum înainte locul unei emoții superioare unde omul resimte opresiunea forțelor naturii și contemplă în solitudine sălbăticia care îl înconjoară. Grădinile englezești, amenajate cu ruine, pun în scenă acest sentiment ciudat și-l fac pe vizitator să se înfioare. Teraselor liniștite ale grădinilor clasice, englezii le vor opune în curând relieful și un parcurs accidentat, pe care în secolul al XIX-lea, Caspar David Friedrich le va aprecia ca fiind proprii nordului Europei.

„Marele circuit"

Grădinile construite de englezi în secolul al XVIII-lea sunt în mod deliberat rodul unei propagande politice.



Peisaj cu un desenator în câmpia romană
Claude Lorrain
Ulei pe pânză, 65,5 x 95 cm
Donație anonimă către Fundația Barbara B. Wescoe, H. Foresmans
Spencer Museum of Art, Universitatea Kansas

Modelul englezilor. Imaginile cu câmpia romană fac din Lorrain primul nume de referință al peisagiștilor englezi. Se află reunite aici ruinele dătătoare de emoții care vor compune vocabularul lui Kent, ca și întinderile libere și arborii de care se va folosi Brown. Englezul care se plimbă ia cu el un aparat prevăzut cu o lentilă specială care-i permite să admire peisajul printr-un cadru realizat într-o gamă de culori stinse și care îl pune de fiecare dată în fața unei „picturi" noi. Aceasta este „oglinda lui Claude" (cu referire la Claude Gellée, zis Lorrain), considerată astăzi una dintre precursoarele fotografiei.



Grădină din Stourhead
Concepută în 1744
(Wiltshire)
Temple desenate de Henry Flitcroft

Natura ca o pictură. Grădina bancherului Henry Hoare este concepută cu referire la Vergiliu și la *Eneea la Delos* a lui Lorrain. Construcțiile decorative în stiluri diverse înconjoară un lac artificial. Proiectul este *pictural* pentru că încearcă să facă din grădină realizarea pe teren a unei imagini picturale: teoretizând grădinile englezești de la mijlocul secolului al XVIII-lea, Horace Walpole vorbește despre „luarea în considerare a celor trei surori – poezia, pictura și arta grădinilor".

Comanditarii acestor mari parcuri sunt oameni cu vederi progresiste care trăiesc pe pământurile lor, departe de Curtea de la care au fost adesea alungați. Modelul pe care ei îl refuză este acela al „tiraniei franceze", acela al monarhiei absolutiste și al unei puteri imperiale care, în secolul al XVII-lea, domina și natura. Britanicii doresc să se opună modelului Versailles, propunând o neregularitate a formelor cu valoare de manifest, împotriva rigorii monarhiei absolutiste. Englezii optează atunci pentru „marele circuit", unde pot să admire tot ceea ce alcătuiește cultura unui om în secolul al XVIII-lea: pictorii primitivi flamanzi, Roma antică și barocă, erupțiile Vezuviului la Neapole, arhitectura lui Palladio la Veneția, Pompei și Herculanum, recent descoperite (săpături la care participă cine dorește, având chiar posibilitatea de a-și însuși rodul propriilor descoperiri). De aceea, grădinile englezești vor găzdui o colecție a lumii, alcătuită din antichități și copii ale acestora, dându-le, astfel, proprietarilor respectivi ocazia să se plimbe în mijlocul operelor pe care le admiră și pe care le valorifică.

Grădini englezești

Între o estetică a sublimului, neregularitate și manifest politic, aceste grădini evoluează de fapt pe tot parcursul secolului. În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, William Kent, care a efectuat „marele circuit", realizează numeroase grădini. La Rousham, promenada conduce vizitatorul spre tablouri teatrale; grădina nu este împrejmuită decât de un șanț, nimic nu împiedică contemplarea peisajului. La Stowe, domeniu pe care îl ia în stăpânire în anul 1730, el dispune numeroase *folly*, acele pavilioane cu temă care îmbracă grădina: templul virtuții antice găzduiește reuniunile politice, în timp ce templul virtuții moderne este o ruină greu de înțeles. Aceste grădini pitorești și savante sunt în curând înlocuite de parcurile peisagere, debarasate de construcțiile decorative. În a doua jumătate a secolului, Lancelot „Capability" Brown, care îi urmează lui Kent, iubește marile întinderi cu gazon. La Stowe, în opera lui Kent, el realizează „valea greacă", vastă întindere de gazon, liber ritmată de pâlcuri de arbori. Refuzul artei franceze a dat naștere unei aparențe a naturii, în ciuda laborioaselor lucrări necesare acestei puneri în scenă. Grădinile lui William Kent sunt primele grădini englezești care, la începutul secolului al XIX-lea, vor da naștere promenadei romantice și emoției specifice în fața vestigiilor trecutului.



Palatul Ceaiului, Parcul Castelului Sans-Souci
Johann Gottfried Büring, 1754-1757
Statui de J.T. Benckert și J.M.G. Heymüller

Exotisme. Conceput pentru Frederic al II-lea al Prusiei în anul 1747, parcul de la Sans-Souci reprezintă pătrunderea exotismului acelor construcții numite de englezi *folly* într-o Germanie încă dominată de gustul francez al secolului al XVII-lea. Francezii și britanicii își dispută paternitatea grădinii de tip neregulat. China, exotică și îndepărtată, este considerată în perioada aceea, de francezi, ca singurul adevărat „inventator" al neregularității. O vogă a chinezăriilor, înviorată de aportul, uneori aproximativ, al iezuiților plecați în misiune ca și de crochiurile rarilor călători, se dezvoltă și în Europa care descoperise „gustul englez". Grădinile neregulate sunt rebotezate „anglo-chineze".



Proiect pentru grota băilor lui Apollo din grădinile de la Versailles
Hubert Robert, 1775
Cerneală și laviu pe hârtie 48,5 x 69,2 cm
Muzeul Castelelor Versailles și Trianon

Dezorganizarea grădinilor franceze. Însărcinat cu grădinile pe lângă Ludovic al XVI-lea, Hubert Robert încurajează gustul pe care îl avea Maria Antoaneta pentru „englezesc". Grădinile din Versailles sunt revăzute și transformate pentru a deveni mai puțin rigide. Înlocuirea arborilor, ajunși la o bătrânețe devastatoare, este pretextul unei remanieri profunde în care se înscrie și realizarea băilor lui Apollo.



Insula Templierilor și mormântul lui Jean-Jacques Rousseau de la Ermenonville
Anonim
Desen
Muzeul Abației Fontaine-Chaalis

Grădinile Secolului Luminilor. Începând din anul 1750, grădinile lipsite de regularitate câștigă un loc aparte în Epoca Luminilor. Ele sunt decorate cu morminte sau cenotafuri, care trezesc celui ce se plimbă o plăcută melancolie. În anul 1778, Jean-Jacques Rousseau, care teoretizase acest sentiment al naturii în lucrarea *Reveriile unui călător solitar*, măsoară cu pași mari în lung și-n lat grădina pe care marchizul Girardin și-o construise la Ermenonville: va fi înmormântat aici câteva luni mai târziu, oferind astfel grădinii cea mai prețioasă „construcție" a sa; ulterior, rămășițele trupești ale lui Jean-Jacques Rousseau au fost depuse la Panteon.

Arhitectura Epocii Luminilor

Utopii și realizări

Explicit destinate să schimbe lumea sau măcar să servească imaginarul artiștilor, arhitecturile din Epoca Luminilor repun omul și fericirea sa în centrul preocupărilor.

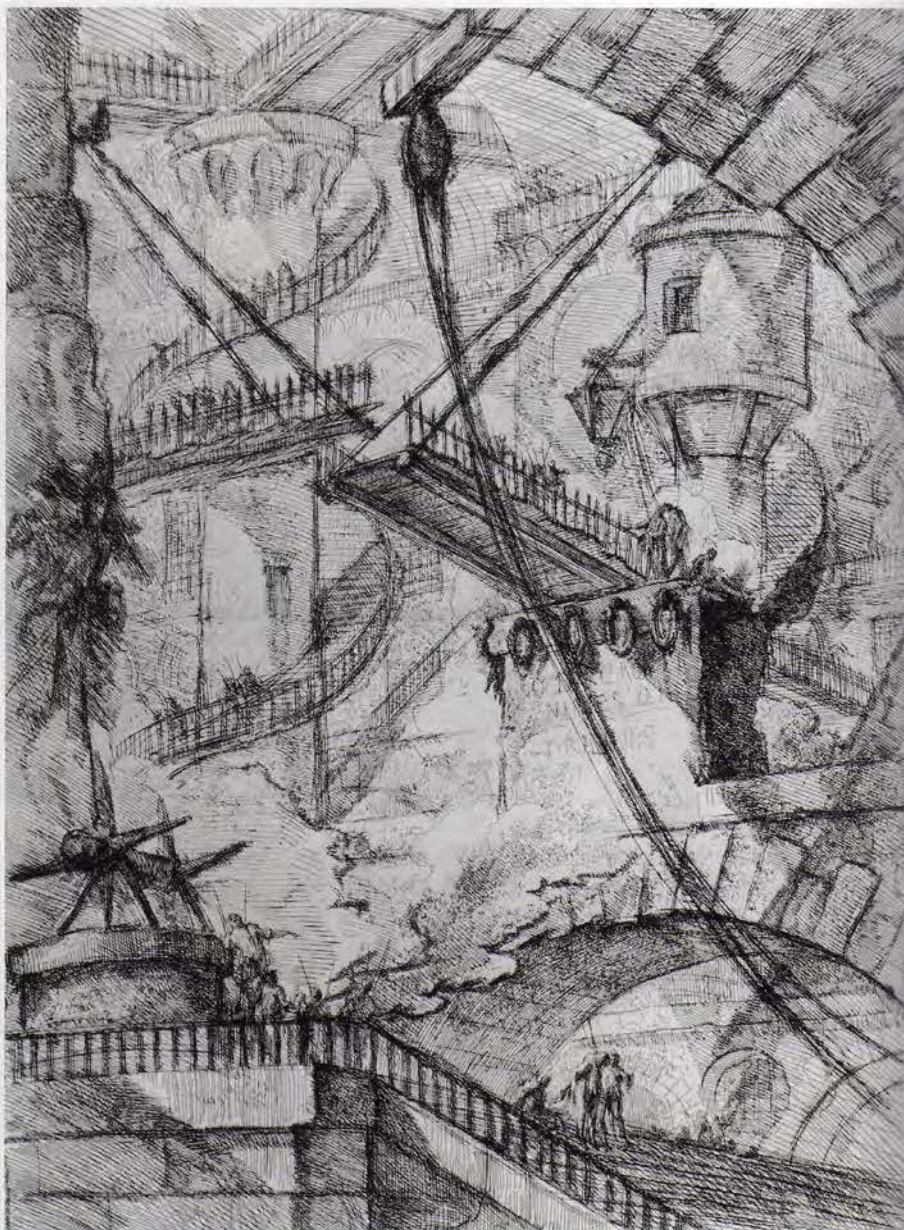
În anul 1516, în *Utopia*, filozoful Thomas Morus descria o lume ideală în care oamenii puteau trăi împreună în liniște și pace. După două secole și sub impulsul noilor idealuri revoluționare, arhitecții francezi caută să dea o formă concretă acestei ambiții utopice.

Schimbarea lumii

Mințile utopice sunt numeroase. În domeniul literaturii, tărâmuri ca Laputa lui Swift (1726) sau Eldorado al lui Voltaire (1759) sunt lumi imaginare care, servind drept modele de perfecțiune, subliniază carențele celor reale. În concepții în care predomină credința în virtuțile progresului și în mersul luminos al umanității, arhitectul se aseamănă filozofului care, descris de Dumarsais în *Enciclopedie*, „nu se crede în exil în această lume". Teoreticieni ai fericirii civilizației, francmasonii îl onorează pe Solomon ca „pe marele arhitect al Universului" și influențează numeroși teoreticieni ai arhitecturii. Lecamus de Mézières propune astfel artificii arhitecturale bazate pe dispozitive luminoase, pentru a trezi emoțiile umane. Prin proiecte sau realizări care preferă geometrii simbolice, un aparat decorativ sobru, arhitecți precum Étienne Louis Boullée sau Claude Nicolas Ledoux caută să imprime arhitecturii aceleași legi fizice și morale care guvernează natura. În *Eseu despre artă* (1783-1793), Boullée afirmă de altfel că formele arhitecturale trebuie să se inspire direct din cele ale naturii.

Schimbarea artei

Cu toate acestea, arhitecturile imaginare nu au întotdeauna un rol demiurgic. Ele oferă artiștilor posibilitatea de a se juca cu formele lor, de a inventa construcții cu rol estetic. Închisorile unui Piranese (*Carceri d'invenzione*, 1760) își arată caracterul artificial chiar din denumire. Nu este vorba aici de a reinventa realul, ci de a reconstrui o imagine a Antichității, dându-i trăsături contemporane, de a modela formele prin intermediul unor ecleraje fantastice, al clarobscurului și al unor efecte impresionante de perspectivă unde punctele de vedere sunt răsturnate. Utopia schimbă aici mai mult arta decât realitatea.

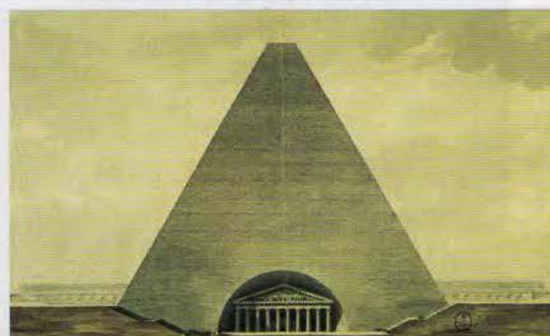


Închisoare imaginară
Planșa a VII-a din Culegerea închisorilor
Piranese,
(Giovanni Battista Piranesi)
1750
Gravură, 55,5 x 41,1 cm
Biblioteca Națională a Franței, Paris

Utopia poetică. Piranese profită de aceste închisori imaginare pentru a pune în valoare puternice contraste luminoase și semitonuri de gri, amintindu-l pe Rembrandt. El multiplică formele geometrice și face imposibilă, pentru ochiul spectatorului, focalizarea asupra unui singur punct de vedere. Ca și prizonierul din închisoare, privitorul se rătăcește în acest labirint imaginar: tematica închisorii este astfel exploatată în dubla perspectivă a unei meditații poetice asupra infinitului și a izolării.

„Noi vom căuta să urmăm mai ales acest demers al geniului științific care descinde exclusiv dintr-o teorie abstractă și profundă cu aplicații savante și rafinate; simplificându-și apoi mijloacele, proporționându-le după necesități, sfârșește prin a-și răspândi binefacerile asupra tehnicilor celor mai comune; dar stimulat de îndată de nevoile aceleiași practici, va căuta în speculațiile cele mai înalte învățăturile pe care unele cunoștințe limitate le-ar fi refuzat."

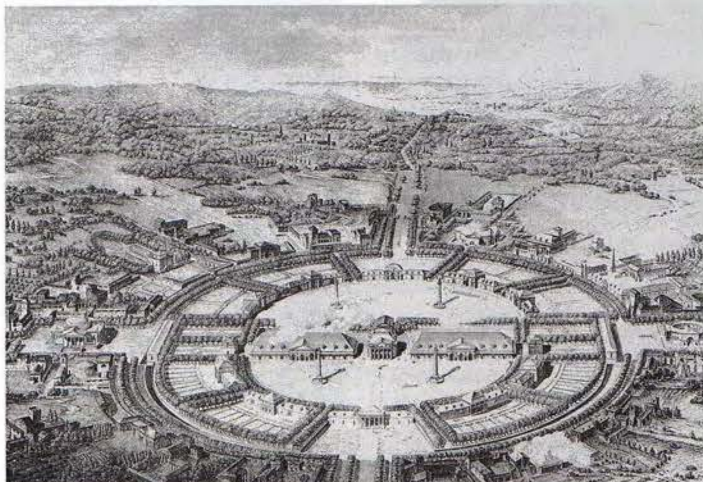
Condorcet, Schiță a unui tablou istoric al progreselor spiritului uman, *1795*



PIRAMIDA NR. 6591
ÉTIENNE LOUIS BOULLÉE
CABINETUL DE DESENE ȘI STAMPE
UFFIZI, FLORENȚA

O arhitectură a idealului. Acest proiect vizionar, inspirat de monumentalitatea arhitecturii egiptene, este o meditație asupra încărcăturii simbolice a arhitecturii. Utilitatea unui astfel de edificiu și dificultățile legate de construirea sa sunt secundare. Contează doar idealul de simetrie și de ordine pe care îl evocă formele piramidale. Proiectul rezumă utopia unei arhitecturi simbolice și alegorice.

SALINA REGALĂ DIN ARC-ET-SENANS
GRAVURĂ DE P. G. BERTHAULT, DUPĂ LEDOUX
CLAUDE NICOLAS LEDOUX, 1804
CRDP, BESANÇON



Limbajul arhitecturii. Claude Nicolas Ledoux imaginase acest ansamblu arhitectural pentru a reuni într-un oraș locurile de muncă și locuințele muncitorilor. Era de asemenea vorba de a da formelor arhitecturale o semnificație simbolică. La intersecția aleilor, casa directorului este centrul nervos al complexului. Oculus-ul din fronton evocă un ochi ciclopean, însărcinat să-i supravegheze pe muncitori. Aceste saline, de altfel nerealizate, prefigurează falansterele lui Charles Fourier în secolul al XIX-lea, cooperative utopice considerate apte să conducă oamenii spre armonia universală.

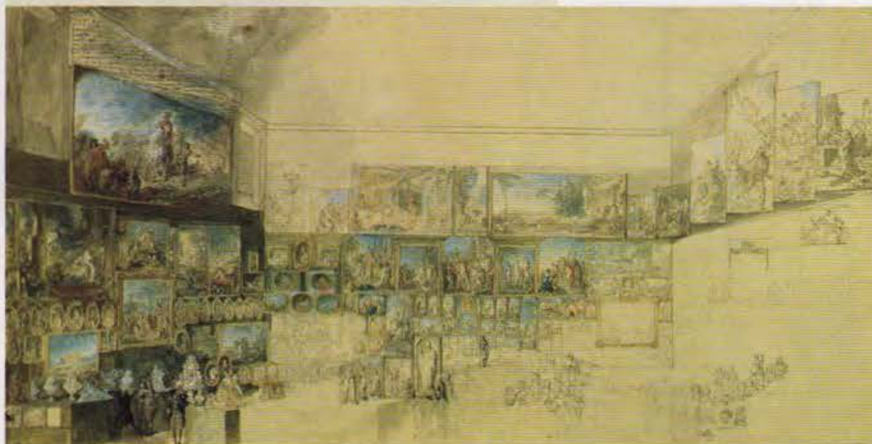


ELEVAȚIE GENERALĂ. BELVEDERE. TEMPLUL NATURII DIN ROMAINVILLE. VEDERE LATERALĂ
JEAN-JACQUES LEQUEU, 1787
CABINETUL DE STAMPE, BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

Dimensiunea creatoare a artei. Prin forma sa circulară, frontonul, scara și coloanele sale toscane, acest Templu al Naturii folosește un amestec de stiluri arhitecturale diverse. Cu toate acestea, inscripția „Pentru dragostea speciei umane" subliniază dimensiunea utopică și simbolică a proiectului. Cintrul evocă bolta celestă (sugerată de norii care sunt desenați), coloanele semnifică arborii și pământul, iar cele două statui care flanchează scara, umanitatea. Templul nu este deci dedicat cu adevărat Naturii, fizice sau umane; el este mai degrabă consacrat educației și rezultatelor sale. În ajunul Revoluției, Lequeu crede astfel că arta poate schimba lumea.

Saloanele

Arta: expunerea și comentariul său



Vedere a Salonului din 1765
Gabriel de Saint-Aubin
Muzeul Luvru, Paris

O expunere densă și legată. Un funcționar al Academiei era însărcinat cu expunerea lucrărilor selecționate de juriu. Din 1761, timp de șapte Saloane succesive, Chardin primește această însărcinare de „panotor". Cele 185 de tablouri pentru Salonul din 1765 erau expuse pe întreaga suprafață a pereților, unele lângă altele, sculpturile erau prezentate pe o masă în centrul sălii, iar gravurile între tocurile ferestrelor. Contemporanii lui Chardin sunt de acord în a-i recunoaște acestuia inteligența, respectiv plăcerea artei de a găsi raporturi între lucrările expuse.

Până la mijlocul secolului al XVIII-lea scrierile despre artă se datorau practicienilor și cunoscătorilor care enunțau principii sau propuneau instrucțiuni tehnice. Începând din această perioadă, oamenii de litere se implică și ei în domeniu și încep să emită judecăți critice.

Asistăm la nașterea unei noi forme de literatură artistică: critica de artă. În 1747, Lafont de Saint-Yenne publică prima critică argumentată a tablourilor expuse la Salonul anului precedent. Diderot își redactează *Saloanele* între anii 1759-1781.

Saloanele și receptarea lor

Salonul Academiei Regale de Pictură și Sculptură a fost creat în anul 1665. Din 1751, membrii Academiei sunt obligați să-și expună, la fiecare doi ani, producțiile cele mai recente în Salonul pătrat de la Luvru, de unde și denumirea pe care expoziția o va purta de acum înainte. Intrarea este gratuită, oferind unui public care nu posedă neapărat tablouri accesul la pictură. Fiecare lucrare expusă poartă un număr, identic cu cel din catalog sau „libret", unde vizitatorul află, o dată cu numele artistului, descrierea subiectului reprezentat care ține loc de titlu. Considerate „inferioare", peisajul, portretul, scena de gen sunt preferate picturii istorice și devin pretext pentru introducerea subiectelor galante sub acoperirea unor evocări mitologice. Această răsturnare de valori provoacă exasperarea noilor „critici", care reclamă restaurația picturii istorice, în forma existentă în timpul lui Ludovic al XIV-lea. Ei pledează pentru o pictură constructivă, care să contribuie la o meditație adesea critică asupra moravurilor și societății, capabilă să emoționeze prin reprezentarea unor modele de virtute. Urmează, în mod firesc, polemici, uneori violente, între artiști și critici.



Portretul lui Denis Diderot
Michel Van Loo, 1767
Ulei pe pânză, 81 x 65 cm
Muzeul Luvru, Paris

Portretul în discuție. Diderot reacționează violent față de portretul său, realizat de Van Loo și expus la Salonul din 1767. „Aceasta este poziția unui secretar de stat și nu a unui filozof", spune el, insistând asupra limitelor picturii în cauză: „Într-o zi, pot avea sute de fizionomii diverse, în funcție de ceea ce mă afectează. Sunt liniștit, trist, visător, tandru, violent, pasionat, entuziast. Dar nu am fost niciodată cel pe care îl vedeți în această lucrare." Pentru Diderot, exprimarea realității este într-adevăr prioritatea absolută în pictură.

Bocalul cu măsline
Jean Simeon Chardin, 1760
Ulei pe pânză, 71 x 98 cm
Muzeul Luvru, Paris

Reprezentarea realității. Diderot observă complexitatea relației dintre realizarea operei picturale și percepția ei. El vede în Chardin magicianul capabil să producă iluzia că „un vas de porțelan este de porțelan" și recunoaște în lucrările sale „însăși natura", cu obiecte „de un adevăr care înșală ochii", subliniind în același timp modul artificial care produce acest efect: „Apropiați-vă, totul se încețoșează, se aplatizează și dispare. Îndepărtați-vă, totul se creează și se recompune."



Diderot și pictura

Opinia lui Diderot despre starea artelor nu a fost cunoscută de contemporani. Cele nouă *Saloane* ale sale sunt într-adevăr redactate doar pentru cei câțiva abonați ai unei reviste confidențiale, *Corespondența literară*, condusă de prietenul său, baronul de Grimm, în timp ce punctele de vedere ale altor critici sunt pe larg răspândite de broșurile vândute prin preajma Luvrului. Dacă Diderot, ca și majoritatea literaților și a practicienilor, plasează pictura pe teme istorice în vârful ierarhiei genurilor, el nu le neglijează nici pe celelalte. Chardin, cu naturile sale moarte și scenele de gen, Vernet, cu peisajul, sau Greuze ale cărui scene de gen ating, după părerea lui Diderot, „pateticul" reprezintă în ochii săi chintesența picturii în dimensiunile sale: tehnică, narativă și morală. În fața operelor, filozoful devine poet, romancier sau dramaturg. El insistă pe necesitatea pătrunderii în inima operei, pe înțelegerea demersului acesteia pentru a-i exprima sensul. „Pentru a organiza un Salon pe gustul meu sau al tău, știi dumneata, prietene, ce ar trebui să am? Toate felurile de gusturi, o inimă sensibilă la toate farmecele, un suflet capabil să reacționeze într-o infinitate de moduri, o varietate de stiluri care să răspundă unei varietăți de peneluri..." Critica Saloanelor constituie începând cu secolul al XVIII-lea un veritabil gen literar care se va dezvolta în veacul următor o dată cu apariția unor scriitori ca Théophile Gautier și mai ales Charles Baudelaire.



Geneza titlului. Prezentarea din catalogul Salonului din 1761 anunță: „O căsătorie și momentul în care tatăl logodnicei îi dă ginerelui zestrea." Descriptivă, formula va evolua spre ceea ce va deveni apoi titlul tabloului.

O scenă de gen pe măsura unei picturi istorice. Țăranii pe care Greuze îi pune în scenă nu sunt nici zei, nici regi, și pictura sa, după criteriile academice, nu ar fi niciodată o pictură istorică. Scena de gen de mai sus se ridică totuși la acest nivel: istoria are o valoare morală exemplară (Diderot vede în această reprezentare admonestarea ginerelui de către tata-socrul preocupat de fericirea fiicei sale).

LOGODNICA DIN SAT
JEAN-BAPTISTE GREUZE, 1761
ULEI PE PÂNZĂ, 64 X 80 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS



ROIUL AMORAȘILOR
JEAN HONORÉ FRAGONARD
CCA 1767
ULEI PE PÂNZĂ, 65 X 56 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Fragonard, speranța decepționată a picturii istorice. „Lucrarea este o mare și frumoasă omletă cu copii", afirmă Diderot despre opera lui Fragonard. Această opinie decepționată este pe măsura speranțelor pe care filozoful și le-a pus în Fragonard, a cărui operă unanim consimțită *(Coresus și Callirrhoe)*, expusă la Salonul din 1765, părea să anunțe regenerarea picturii pe teme istorice. Cu *Roiul amorașilor*, pictorul cade, după părerea lui Diderot, în „maimuțărelile" și drăgălășenile lui Boucher, al cărui elev a fost, iar „făcătoria" sa (tehnica sa), spune el, se degradează: „Rezultatul este plat, cenușiu, de o tonalitate egală și monotonă și pictat grosolan."

Pictura engleză

Rațiune și sentimente

Pictura din Arhipelagul Britanic devine specific națională în secolul al XVII-lea: ea se emancipează de sub tutela modelelor nordice și afirmă superioritatea temelor istorice și a portretelor naturaliste. Pictura engleză prezintă adeseori o mare complexitate prin caracteristicile ei literare și satirice.

Chemați la Curtea lui Carol I și a lui Carol al II-lea, încurajați de venirea pe tronul englez a *stathouder*-ului Wilhelm al III-lea de Orania (1689), artiștii flamanzi sau olandezi sunt modelele primei generații de pictori englezi.

Influența nordică

Portretele aristocratice (William Dobson, Nathaniel Bacon, Peter Lely, Allan Ramsay, Francis Cotes)

CĂSĂTORIE LA MODĂ II
DUPĂ CĂSĂTORIE:
TREZIREA CONTESEI
WILLIAM HOGARTH, 1744
ULEI PE PÂNZĂ, 68 x 89 CM
NATIONAL GALLERY, LONDRA

„Pictura a fost teatrul meu." Influențat de teatrul și de tradiția satirică proprie literaturii engleze, Hogarth aspiră la o artă care să fie cunoscută de cetățeanul obișnuit mai degrabă prin gravuri decât prin criticii și cunoscătorii pe care îi disprețuia. Cele șase picturi din ciclul *Căsătoria la modă*, reluate de nenumărate ori în gravură, denunță neplăcerile unei căsătorii aranjate: în această a doua scenă, soțul, singur în camera din spate, pare că se trezește. Tânăra lui nevastă se amuză trecându-și verigheta printr-o batistă. Martori ai acestei indiferențe sub raportul curtoaziei sunt un prelat-notar cu mâinile pline de bani și un servitor prăbușit într-un fotoliu. Hogarth dă privitorului posibilitatea să participe la spectacolul viciilor prin rafinamentul stilului, subtilitatea unei compoziții în care personajele, ca pe o scenă de teatru, sugerează atitudini arhetipale. Decorul accentuează discordanța și ridicolul situației: acumulare de obiecte de artă grotești pe șemineu, casă în stilul arhitecturii lui Palladio, cu dublă colonadă. Moralist în maniera lui La Bruyère, Hogarth preferă expunerea ambiguă și ostentativă a ridicolului unui moralism pompos.



continuă tușa și exuberanța coloristică a lui Van Dyck. Ele împing pe planul doi investigația psihologică, plasând modelele în cadre arhitectonice sau câmpenești care amintesc splendoarea templelor antice sau temele literaturii pastorale. În ciclurile sale de picturi *(Destinul unui depravat, Căsătoria la modă)* și în gravurile realizate după aceste lucrări, William Hogarth urmează scenele de gen fals moralizatoare ale lui Jan Steen, sensul lor de satiră socială și de caricatură. Efectele vizuale și de atmosferă ale lui John Constable și Thomas Gainsborough imită schemele formale ale peisajului olandez. Gustul pictorilor de gen pentru reflexele mătăsurilor și textura materialelor se regăsește în picturile lui George Romney, după cum clarobscururile nuanțate ale lui Godfried Cornelisz Schalcken influențează lucrările preromantice ale lui Wright of Derby.

Excepția engleză

În Anglia, pictura istorică rămâne timp îndelungat un gen marginalizat. Spre deosebire de Franța, monarhia parlamentară și absența unei puteri regale puternice nu dau avânt unei picturi omagiale a faptelor suveranului. Raritatea comenzilor Bisericii Anglicane nu permite o dezvoltare a picturii religioase comparabilă celei din țările de confesiune catolică. În ceea ce-i privește pe particularii bogați, clientela esențială a artiștilor, aceștia preferă portretele istoriate care îi prezintă travestiți în divinități mitologice sau modele aristocratice (James Thornhill), îi reprezintă pe proprietățile și cu anturajul lor (Gainsborough). Joshua Reynolds este principalul promotor al apariției unei școli de pictură britanice. Fondarea Academiei Regale de Artă (Royal Academy of Art), în 1768, al cărei președinte a fost până în 1790, îi permite lui Reynolds să dezvolte activități pedagogice și să enunțe reguli ale artei (ierarhia genurilor, rolul teoriei în artă). Reynolds susține în felul acesta superioritatea „marelui stil" al picturii istorice, reprezentare a pasiunilor umane. El laudă statuile antice, modele, după părerea lui, ale unei frumuseți naturale și ideale și susține importanța bunului-gust, a geniului și a imaginației.



CONVERSAȚIE ÎNTR-UN PARC
THOMAS GAINSBOROUGH, 1746
ULEI PE PÂNZĂ, 73 X 68 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Definiția portretului englez. În această plăcută conversație, pictorul se reprezintă împreună cu soția sa Margaret Burr, pe cale de a-i face, galant, curte. Peisajul și elementele de arhitectură din fundalul pânzei (fără îndoială templul lui Hymen) sunt tratate cu tot atâta grijă ca și vestimentația. Observator al portretelor flamande din secolul al XVII-lea, Gainsborough reînnoiește cu virtuozitate surprinderea atentă a detaliului: el evocă într-o factură fluidă țesătura trandafirie a rochiei. Volumele se construiesc cu mici pensulații paralele care iau forma dispunerii generale a motivului. Această sofisticare, contracarată de eleganța familiară a pozei, rupe definitiv cu convenția clasică a portretului.



HERCULE COPIL STRANGULÂND ȘERPII ÎN LEAGĂNUL SĂU
SIR JOSHUA REYNOLDS, 1786-1788
ULEI PE PÂNZĂ, 303 X 297 CM
MUZEUL ERMITAJ, SANKT PETERSBURG

Un model de pictură istorică. Această lucrare aplică regulile prescrise de Reynolds. Realizat pentru Ecaterina a II-a a Rusiei, tabloul reprezintă episodul în care copilul Hercule sufocă în leagănul său șerpii trimiși de Iunona pentru a-l omorî. Preceptele enunțate de Reynolds în studiile sale *Discursuri asupra picturii* (1770) sunt prezente aici: pasiuni dezlănțuite, mase de umbră delimitând grupurile etc. Gustul pentru mesajul implicit (Hercule copil simbolizează puterea Rusiei născânde) și travaliul tușei denotă influența marelui stil al lui Van Dyck.

Sculptura în secolul al XVIII-lea

De la eroul antic la omul de tip nou



HRISTOS CU GIULGIU
GIUSEPPE SANMARTINO, 1753
MARMURĂ, CAPELA SANSEVERO, NEAPOLE

Punerea în scenă a patosului. Prințul Sansevero a dorit să-i reprezinte în capela funerară a familiei pe tatăl și pe mama sa de-o parte și de alta a acesteia, înconjurându-l pe Hristos într-o scenă macabră și totodată aluzivă la evenimente familiale private. Hristos este astfel tratat ca un personaj oarecare.

Moartea și sublimul. Preeminența creștină nu se mai afișează. Numai o coroană de spini desemnează cu claritate identitatea lui Hristos. Corpul său, brăzdat de pliurile unui lințoliu transparent, dă artistului ocazia să-și dovedească virtuozitatea. Această teatralitate barocă accentuează efectul carnal al corpului lui Hristos și în același timp pe cel al morții. La Neapole, ca și la Roma, o societate se scufundă; Sanmartino îi transmite ecoul.

În Europa Epocii Luminilor, omul este principalul subiect al artiștilor. Regii, Biserica și nobilimea Curților europene impun subiectului o imagine glorioasă, care să respecte canoane estetice stricte. Încătușați în aceste scheme, sculptorii se eliberează printr-o referință comună la modelele antice pe care fiecare le interpretează după temperamentul său. Traducerea naturii umane, perceperea acesteia în întreaga ei noblețe sau simplitate sunt marile ambiții ale secolului.

Constrângerea modelelor baroc și clasic

Țări precum Austria, Prusia și Rusia se impun în această perioadă ca noi puteri. În spațiul european, artiștii, puși în concurență, se deplasează, răspândind modelele italiene și franceze consacrate. La Viena ca și la Roma, prin Slodtz sau Jean-Baptiste Pigalle, teatralitatea și mișcarea barocă se limitează ca regulă la morminte și mausolee. Piețele regale își ordonează arhitectura în jurul statuilor ecvestre. Dacă, de pildă, *Caii din Marly* de Nicolas Coustou se cabrează într-un zbor baroc, pasul armăsarului lui *Petru cel Mare* de la Sankt Petersburg este mai măsurat. Fântânile monumentale oferă un suport exuberanței rococo, ultimă întrupare a barocului. Marea comandă adaugă la constrângerea operată de stil și pe cele tehnice și financiare; uneori sunt necesari mai mult de douăzeci de ani pentru a trece de la modelul în ipsos la opera realizată în marmură.

Interpretările statuarei antice

Raportarea la perioada antică este constantă, însă percepția capodoperelor evoluează o dată cu descoperirile arheologice. Cunoașterea prin literatură a mitologiei greco-romane a determinat mai întâi o abordare alegorică: Venus reprezintă frumusețea, Hercule, forța. Săpăturile arheologice de la Herculanum,

AMORAȘ CROINDU-ȘI ARCUL DIN BÂTA LUI HERCULE
EDME BOUCHARDON
1750
MARMURĂ, ÎNĂLȚIME 173 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Antichitatea adusă la moda zilei. Mitologia greco-romană îi furnizează atributele unui Eros alegoric, însă desenele pregătitoare după modelul viu dovedesc voința artistului de a înfățișa naturalul, conformă cu moda timpului. Mișcarea în curbă, încă barocă, este frânată într-o atitudine de echilibru delicat. Zeul adolescent ezită între zburdălnicie și senzualitate.





EGIPTEANCĂ ÎN NAOS
CLAUDE MICHEL, ZIS CLODION
TERACOTĂ, 48 X 19,5 X 13 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Confuzia stilurilor. În ciuda faptului că arheologia se dezvoltă în același timp și operează o definire a termenilor, percepția reală a stilurilor și a diferitelor civilizații rămâne totuși superficială. Noțiunile „egiptean" sau „etrusc" sunt utilizate în mod aproximativ. În această reprezentare, lascivitatea greacă pune în mișcare o figură numită „egipteancă"; drapajul compozit al veșmântului dezvăluie un corp tulburător în rotunjimea sa juvenilă. În casetă, zeița este mai aproape de reprezentările admise pentru viziunea egipteană: frontalitate, brațe de-a lungul corpului, pumni strânși. Stilul personal al sculptorului se acomodează foarte bine cu aceste inspirații eterogene.

începând cu 1738, descoperirea cetății Pompei în 1748 dau din nou pietrelor dreptul la cuvânt; descoperirile arheologice fixează nașterea istoriei moderne pe baza unui adevărat fundament științific. În această epocă scrie Voltarie prima sa lucrare de istorie: *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*.

Neoclasicismul se hrănește din această viziune reînnoită. Marmura rămâne materialul preferat, însă reproducerea în materiale mai puțin nobile devine specialitatea rentabilă a unor ateliere reputate. Marea Britanie, putere economică dominantă, cumpără originale și copii. La Roma, artiștii descoperă Egiptul la Muzeul Capitoliului, Orientul în colecțiile princiare. Corpul este înveșmântat sau nu, în poziție frontală sau laterală, hieratic sau animat. Exotismul stimulează imaginația creatorilor. Statuile lui Antonio Canova și ale lui Bertel Thorvaldsen tind să regăsească idealul statuarei antice în cultul liniei de contur, care primează asupra reliefului, și în cel al perfecțiunii. Formele sunt epurate.

Comanda se diversifică

Suveranii luminați, principalii mecena, deschid în ultimul sfert al secolului al XVIII-lea evantaiul subiectelor și stilurilor admise. Astfel, doamna de Pompadour favorizează o ambianță în care primează exprimarea sentimentului. În timpul lui Ludovic al XVI-lea, a fost lansată ambițioasa comandă a unei serii de *Mari oameni ai Franței*, incluzând gânditori de talia lui Montesquieu. Moda reprezentărilor în picioare se generalizează, *Buffon* de Augustin Pajou, *Washington* de Jean Antoine Houdon. Sculptorii asociază ideea politică și adevărul caracterului. Tradiția franceză a portretului se dezvoltă după 1750, în „sculptura figurii umane". Argila, teracota, materiale ușor de lucrat, accesibile, sunt utilizate pentru busturi și statuete. Artiști renumiți găsesc astfel o nouă clientelă pentru lucrări cu caracter personal. Se creează, așadar, un spațiu de libertate; se exprimă, acum, fără constrângeri, un individualism care-și va găsi întreaga sa expresie în secolul al XIX-lea.



Louise Brongniart
Jean Antoine Houdon,
1777
Teracotă, 0,35 x 0,242 x 0,240 m
Muzeul Luvru, Paris

Interesul pentru individ. Refuzul convențiilor îl face pe Houdon să se specializeze în portret. Cele mai mari personalități ale secolului său, scriitori ca Voltaire sau Rousseau, suverani precum Ecaterina a II-a sau prințul Henric al Prusiei, dar și oameni politici ca Benjamin Franklin sau George Washington își comandă portretul lui Houdon. Prietenii, în această reprezentare un membru al familiei Brongniart, și apropiații săi fac de asemenea apel la cel care le observă pe viu individualitatea în mișcarea corpului ca și în expresia chipului.

Noi metode. Modele din ipsos pregătesc statuile din marmură, nu numai din rațiuni tehnice, ci și pentru a asigura satisfacția comanditarilor. Busturile din teracotă, realizate cu rapiditate, au un efect imediat și cunosc o mare răspândire. Această producție marchează pe deasupra și intrarea discretă a culorii în sculptură, după model antic.



Napoleon în chip de Marte pacificator
Antonio Canova,
1803-1806
Marmură, înălțime 3,26 m
Muzeul Wellington,
Apsley House, Londra

Un nud eroic confruntat cu istoria. În 1802, Canova realizează la Paris bustul lui Bonaparte. În 1803, îi este comandată o statuie în picioare: Napoleon, într-o nuditate eroică, este ca și zeificat. Statuia alătură forței lui Marte, zeu al războiului, eleganța lui Apollo din Belvedere. Nudul este reprezentat dincolo de orice realitate prin albeața și textura unei marmure extrem de lustruite; claritatea conturului accentuează efectul de lumină. Desăvârșită în 1806, monumentala marmură a fost predată comanditarului său de abia în 1811. În 1815, statuia este oferită ducelui de Wellington, învingător la Waterloo; de atunci păzește scara interioară a locuinței acesteia de la Londra.

David și davidismul

Reînnoire clasică și angajament politic



MOARTEA LUI BARA
JACQUES LOUIS DAVID, 1794
ULEI PE PÂNZĂ, 118 X 155 CM
MUZEUL CALVET, AVIGNON

Un „martir revoluționar". Eroismul tânărului Bara, asasinat pentru că a refuzat să strige „Trăiască regele", simbolizează disprețul republican pentru tirania monarhiei. În nuditatea sa de efeb, Bara păstrează ca singură podoabă cocarda tricoloră pe care o strânge cu forță la piept. Tinerețea sa îl asimilează figurilor de eroi-martiri ai Antichității. Bara reprezintă figura unui martir modern pentru o nouă religie, cea a Revoluției. Pânza neterminată (înfrângerea lui Robespierre intervine chiar înainte de serbarea pentru care această imagine fusese executată) prezintă o schemă compozițională foarte sobră. Fragilitatea feminină a nudului dramatizează extrem subiectul. Împuținarea detaliilor și probabila răceală a tonurilor sunt aici puse în serviciul propagandei.

Pornind de la moștenirea lui Nicolas Poussin și de la studiul idealului antic, picturile lui Jacques Louis David propun o viziune a istoriei care coincide cu aspirațiile moderniste născute în Epoca Luminilor. Măiestria sa constă în exprimarea avântului realității contemporane prin rigoarea formală a tradiției.

Marcate de amprenta maestrului său Joseph Marie Vien (unul dintre primii reprezentanți ai reacției neoclasice franceze, cu celebra sa ***Vânzătoare de plăceri***, Salonul din 1763), primele lucrări ale lui David se orientează încetul cu încetul către „marele stil" sub două influențe conjugate: cea a călătoriei italiene și a admirației stârnite în special de vestigiile de la Pompei și Herculanum și cea a lecturilor cu caracter teoretic ale lui Quatremère de Quincy și ale lui Johann Joachim Winckelmann. Acest arheolog german, stabilit la Roma, este principalul contestatar al stilului rococo, căruia îi opune simplitatea artei greco-romane. El inaugurează o nouă perspectivă a istoriei artei, bazată pe analiza estetică și filozofică a formelor Antichității clasice. Arta trebuie să reprezinte un ideal formal și totodată politic și moral. Această reacție va influența, dincolo de sfera plastică, și scriitori ca Goethe și Schiller.

JURĂMÂNTUL DIN JEU DE PAUME
JACQUES LOUIS DAVID, 1791
PENIȚĂ, LAVIU DE NEGRU, CU ACCENTE DE ALB PE HÂRTIE, 66 X 101 CM
MUZEUL NAȚIONAL AL CASTELULUI VERSAILLES

Teatrul istoriei. Acest desen este schița unui proiect al lui David care, în 1790, intenționează să realizeze pentru Adunarea Națională un tablou comemorativ al jurământului de la *Jeu de paume* din 20 mai 1789, în cursul căruia deputații revoluționari juraseră „să nu se separe niciodată [...] până ce Constituția regatului [nu va fi] stabilită". Desenul lui David constituie mărturia unei epoci tulburi în care situația politică evoluează mai repede decât idealurile, proiectul rămânând nefinalizat. Reluând formula vizuală a unei scene de teatru pe care sunt îngrămădiți protagoniștii, alegorii ale viitorilor legislatori, acest desen demonstrează în plus tehnica lui David, bazată pe desenul anatomic și pe căutarea adevărului.



Ideal grec și gândire revoluționară

Prim manifest al acestui stil grandios, ***Jurământul Horaților*** (1784) răspunde exigențelor lui Winckelmann, care, în ale sale ***Meditații asupra imitației operelor grecești în pictură și în sculptură*** (1755), îi invită pe artiști să imite „nobila simplitate" și „măreția liniștită" a statuilor grecești. Colorismului pictorilor galanți, David îi substituie compoziții sobre și riguroase, pe linia tablourilor lui Poussin. Sobrietatea desenului caută aici expresia clară și respinge orice detaliu nesemnificativ. ***Jurământul Horaților*** marchează simbolic angajamentul lui David, viitor deputat al Convenției, în opoziție cu arta de Curte. Corpul gol din statuara greacă, moștenire spirituală a democrației ateniene, este model de perfecțiune anatomică, estetică, morală și politică. În picturile sale, ca ***Moartea lui Socrate***, David pune în scenă aspirațiile de libertate. Terminat în 1789, ***Lictorii aducându-i lui Brutus trupul fiului său*** capătă astfel un sens politic, celebrând rigoarea morală a cetățeanului republican al Romei antice. După ***Răpirea sabinelor*** (1799) pe care David o consideră capodopera sa, dar care îi aduce epitetul de „Rafaelul revoluționarilor", căutările pictorului se orientează treptat spre reconstituirea arheologică și raportarea erudită la Antichitate. Această etapă coincide cu o apropiere între David și Bonaparte. Pentru a colabora la construirea imaginii noului imperiu napoleonian, David se inspiră din modelul grec și din Imperiul Roman.

Școala lui David

Școala căreia i-a pus bază David nu răspunde totuși unor reguli doctrinare. Comunitate de artiști anticipând modelele utopice saint-simoniene, aceasta este un loc de dezbateri estetice unde numeroși elevi, ca Drouais, Girodet, Gérard, Gros sau Ingres, iau contact cu soluțiile plastice ale maestrului lor, având întreaga libertate de opțiune. Deși consideră Antichitatea „marea școală a pictorilor moderni", David este totodată și un mare observator al realității, căutând să „picteze adevărat și exact în același timp". Privit și astăzi ca ultimul reprezentant al marii tradiții picturale, el îi învață pe elevii săi dragostea lucrului „bine făcut" și o perfectă stăpânire a tehnicii bazate pe desenul anatomic pentru reproducerea cu precizie a realului. „Să nu vă obișnuiți să lăsați să vă scape ceva din mână și să vă abandonați culorilor, spunând: voi relua acest lucru mai târziu" era unul dintre preceptele sale.



MARIUS LA MINTURNES
JEAN GERMAIN DROUAIS, 1786
ULEI PE PÂNZĂ, 271 X 365 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

O fugă dramatică. General roman, Marius este deținut la Minturnes. Cel însărcinat să-l omoare fuge, speriat de o voce care strigă: „Tu ești deci omul care îndrăznește să-l ucidă pe Caius Marius?" În comparație cu numeroasele tablouri davidiene, opera lui Drouais nu reprezintă momentul de tensiune maximală (punctul culminant), ci fuga care îi urmează. Drouais oferă, așadar, un loc privilegiat picturii pasiunilor eroice, care exprimă prin rigoarea unei compoziții închegate violența dramatică a scenei.

Idealul revoluționar. Acest tablou împinge elogiul patriotismului revoluționar la apogeul său. Înconjurat de discipoli, medicul grec Hipocrat respinge, în ciuda darurilor aduse, delegația perșilor, venită să-i ceară ajutorul împotriva ciumei care face ravagii în țara lor. Alegerea subiectului corespunde angajamentului personal al pictorului în favoarea noii ordini. Figura lui Hipocrat reia atitudinea lui Marius al lui Drouais. Travaliul colectiv după repertoriul clasic era o practică curentă în cadrul atelierului lui David. Mai mult decât o variantă valoroasă, se demonstrează aici capacitatea pictorului de a reinterpreta schemele antice în profitul unei compoziții demne și totodată pasionate.

HIPOCRAT REFUZÂND DARURILE LUI ARTAXERXES
ANNE LOUIS GIRODET-TRIOSON, 1792
ULEI PE PÂNZĂ, 99 X 135 CM
MUZEUL DE ISTORIE A MEDICINEI, PARIS



Secolul al XIX-lea





Secolul al XIX-lea

Secolul reacțiilor



MAREA ÎNGHEȚATĂ
CASPAR DAVID FRIEDRICH, CCA 1823-1824
ULEI PE PÂNZĂ, 96,7 X 126,9 CM
KUNSTHALLE, HAMBURG

După lovitura de stat din 18 brumar (noiembrie 1799), Franța aflată în perioada Consulatului, supusă ea însăși unui regim de întoarcere la ordine, își afirmă hegemonia pe continentul european. Imperiul, proclamat în 1804, atinge apogeul expansiunii sale geografice în 1811 (130 de departamente); Napoleon I le încredințează membrilor familiei sale tronurile țărilor aflate sub tutelă; învinșilor le sunt impuse protectorate sau alianțe diplomatice. Prezentat ca un sistem federativ european modern, apt să favorizeze progresul civilizației, acest ansamblu este fragil. În țările supuse, elitele cultivate, la început deschise Epocii Luminilor și în favoarea reformelor de emancipare impuse de Franța, sunt repede decepționate. Ele se revoltă împotriva umilințelor suportate și a tiraniei unui regim ale cărui violente represiuni sunt denunțate de Goya, în Spania. Suveranii se coalizează. Înfrângerile militare au nevoie de o putere imperială pe care opinia publică franceză, sătulă de luptă, nu o mai susține. După eliminarea lui Napoleon, Congresul de la Viena reorganizează Europa pe principiile contrarevoluției: legitimitatea vechilor dinastii, puterea regală de drept divin, o societate ierarhizată supusă autorității morale a religiei creștine. Noul echilibru european, care vizează împiedicarea oricărei expansiuni franceze, se bazează pe Sfânta Alianță a monarhilor autoritari, solidari în a interveni împotriva oricărei tentative revoluționare.

De la neoclasicism la romantism

Napoleon concepe arta ca pe un instrument de propagandă, însă durata prea scurtă a imperiului nu permite realizarea unor mari proiecte arhitecturale; Arcul de Triumf Carrousel, Coloana din Piața Vendôme copiază monumente romane; mobilierul și artele decorative se doresc a fi pompoase; vulturii înlocuiesc grifonii și sfincșii stilurilor etrusc și egiptean, în vogă în perioada Directoratului și a Consulatului. Pentru a servi regimul, pictura trebuie să fie grandioasă: David, figură emblematică a neoclasicismului, este numit primul pictor al împăratului. Ingres începe acum o carieră care va face din el dascălul clasicismului, apărătorul desenului. De asemenea, Gérard, Prud'hon, Gros, Girodet-Trioson, Géricault, ale căror opere fac dovada unei sensibilități de alt tip, sunt și ei apreciați, iar opozanții regimului, Chateaubriand sau doamna de Staël, nu dețin monopolul afinităților cu romantismul pe cale de a se naște. Mărturia de netăgăduit a complexității gusturilor acelei vremi este admirația fervență pe care Bonaparte i-o poartă poetului Ossian (pseudonimul literar al scoțianului Macpherson), ceea ce explică comenzile de decorațiuni solicitate lui Gérard, apoi lui Ingres, inspirate după poemele bardului celt.

PAGINA PRECEDENTĂ
FURTUNĂ DE ZĂPADĂ
JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER, 1842
ULEI PE LEMN, 36 X 48 CM, TATE GALLERY, LONDRA

Varietatea tipurilor de romantism

Apărut înainte de Revoluție, fondat pe o estetică a emoției, pe o percepție a naturii revelatoare a stărilor sufletești, romantismul valorifică o concepție psihologică a operei de artă. Ambianțe subiective, căutare a sublimului, a misterului, a dramei, originalitate a reprezentărilor caracterizează o producție picturală care refuză adeseori contemporaneitatea. Subiecte literare sau istorice de inspirație medievală, reprezentarea unei naturi sălbatice, a unor munți grandioși, a unor întinderi maritime furtunoase, a unor păduri adânci, a unui Orient sau a unei noi lumi exotice incită la evadarea temporală și spațială. Mișcările romantice prezintă toate un punct comun, opoziția în fața forțelor rațiunii și a aplicării regulilor clasice; în rest, sunt complexe, contradictorii, asociate uneori revendicărilor liberatoare novatoare, marcate adesea de un conservatorism reacționar, hrănindu-se din diversitatea luărilor de poziție individuale ale artiștilor.
În Germania, curentul romantic exprimă o opoziție hotărâtă față de Franța imperială dominatoare; antiacademic și patriotic, acesta își extrage subiectele dintr-un trecut germanic mitificat și se arată interesat de tradițiile folclorice, de legendele populare, de arta lui Dürer. Impregnat de religiozitate, prin opoziție cu ateismul revoluționar, romantismul german admiră arta gotică sau pe primitivii italieni ispiratori ai lui Cornelius, Pforr și Overbeck, fondatori ai comunității „nazareene". Prin Ruhge, Friedrich, Carus, romantismul devine căutare religioasă până la misticism. În Marea Britanie, țară la modă pentru artiștii de după 1815, expresiile romantismului iau multiple forme; compozițiile fantastice și vizionare, neliniștitoare, chiar morbide ale lui Füssli și ale lui Blake par antinomice peisajelor luminoase și sensibile ale lui Bonington

și Constable sau căutărilor luministe apropiate de abstracțiune ale lui Turner. Evocarea lumii medievale se împletește cu triumful dramelor lui Shakespeare; moda exotică orientalizantă ia o turnură politică o dată cu apropierea lui Byron de cauza grecilor. După 1848, prerafaelismul paseist și totodată novator al lui Rossetti, Millais, Burne-Jones, Morris și Brown ia locul unui romantism aflat în declin.
În Franța, în perioada Restaurației și a monarhiei din iulie, romantismul cunoaște o extremă diversitate, atât plastică cât și ideologică. Picturii tumultuoase a unui Géricault, ale cărui subiecte inspirate din actualitatea recentă par, unele dintre ele, să conteste regimul, i se opun compozițiile convenționale ale unui Delaroche, autor de teme istorice, tratate în manieră pe cât de meticuloasă pe atât de teatrală, care plac publicului, dar și Puterii. Chassériau, ucenic emancipat al clasicismului lui Ingres, oscilează între inspirația orientală și tablourile religioase. Prin tehnica sa de fragmentare a tușei și îndrăzneala privind utilizarea culorii, Delacroix anunță impresionismul. Caricaturile și sculpturile lui Daumier descriu fără concesie epoca, practicile politice și clasele sale sociale.

Era revoluțiilor

Două forme de revoluții marchează prin ritmul lor diferit secolul al XIX-lea european: cele politice și cea industrială. Popoarele doresc regimuri mai liberale, independență, unitate națională. Revendicările grecești și belgiene duc la crearea a două noi state, în 1830 și 1831. Mai multe țări adoptă Constituții care permit instaurarea unor regimuri reprezentative cenzitare. În schimb, insurecțiile poloneze succesive sunt reprimate cu ferocitate și rusificarea se accentuează. „Primăvara popoarelor" din anul 1848 dezamăgește; burghezii liberali preferă autoritarismul riscurilor democratizării instituționale revendicate de revoluționari. În Franța, după dezastrul militar (Sedan, 1870) care pune capăt perioadei celui de-al doilea imperiu, ordinea morală triumfă o dată cu înăbușirea Comunei din Paris. Cea de-a III-a Republică se instaurează cu dificultate; acest regim constituie o excepție într-o Europă majoritar monarhică, până în anul 1918. Unitatea germană și cea italiană s-au realizat în jurul Prusiei și, respectiv, al regiunii Piemont. Europei de Nord-Vest și instituțiilor sale politice mai deschise i se opune restul – centrul, sudul și estul continentului – reacționar.

Progres și mutații

Revoluția industrială se extinde pe continent în mod diferit, în funcție de potențialul de materii prime, de energie, de mobilizarea capitalurilor, de capacitățile tehnologice și de voința politică în favoarea industrializării. Ea determină profunde și rapide transformări economice și sociale. Noile activități productive provoacă un exod rural masiv și o creștere urbană explozivă. Puțin câte puțin se întăresc clasele de mijloc ale lucrătorilor și funcționarilor. Revoluția transporturilor terestre și maritime participă din plin la marile mutații; construirea rețelei feroviare favorizează dezvoltarea comerțului, distruge economia rurală, sărăcind zonele de la țară, îndesește populația de la periferie, incită la călătorii de agrement și inaugurează frecventarea turistică a stațiunilor termale și balneare. Telegraful și telefonul ușurează schimburile. Crearea liniilor regulate ale vapoarelor cu abur crește capacitățile comerciale ale Europei. Căutarea de materii prime, a unor noi piețe de consum și desfacere rentabile susține colonizarea. O populație în plină expansiune democratică, fugind de mizerie sau de persecuțiile politice și religioase, alege emigrarea spre țările noi. Progresul economic inegal, diferențele sociale profunde care agravează perioadele de recesiune determină meditația politică și elaborarea unor teorii reformiste sau revoluționare. Socialismul utopic și marxist, curent anarhist, influențează de acum înainte viața politică și luptele sociale. Democratizarea sistemelor educative, indispensabilă pentru a răspunde evoluției funcției publice, precum și dezvoltarea presei scrise modifică mentalitățile.



Moartea lui Sardanapal
Eugène Delacroix
Ulei pe pânză, 392 x 496 cm
Muzeul Luvru, Paris



Ultimă privire spre Anglia
Ford Madox Brown,
1852-1855
Ulei pe pânză, 83 x 75 cm
City Museum and Art Gallery,
Birmingham

Epoca industrială și evoluția artistică

Pentru a răspunde dezvoltării orașelor, exigențelor de salubritate și de securitate, pentru a-și etala bogăția în cadrul unei adevărate competiții internaționale, a cărei dovadă este organizarea unor expoziții universale, toate marile metropole întreprind lucrări urbanistice, construind gări, mari magazine, bănci, burse, hale, opere, teatre, muzee, biblioteci publice, primării, biserici, școli, imobile rezidențiale, mascând o concepție arhitecturală modernă, bazată pe o structură metalică, sub un decor istoricizant eclectic și supraîncărcat. Numai podurile sau construcțiile unor expoziții, cum ar fi Crystal Palace sau Turnul Eiffel, își afișează apartenența la „epoca de fier" și datoria pe care o au față de ingineri. Exceptând o minoritate de amatori luminați, clasele sociale dominante colecționează opere de artă pentru prestigiul personal; ele investesc în valorile sigure sau cumpără lucrările unor artiști academici contemporani. La Paris, Salonul devine marea manifestare artistică; succesul său monden și numărul tot mai mare de opere expuse îi obligă pe organizatori să părăsească Luvrul. În perioada 1855-1900, Salonul ocupă, timp de două luni pe an, Palatul Industriei, situat la sud de Champs-Élysées. Gustul general este academic; sculpturi didactice și eroice, picturi istorice convenționale decorează spațiile publice și completează colecțiile muzeelor. Pictură sănătoasă, scene de gen moralizatoare, peisaje evocatoare, portrete care flatează, busturi sculptate și statuete decorative mobilează interioarele aristocratice și burgheze. Arta conformistă domină piața. Artiștii apreciați în zilele noastre au fost adeseori, cel puțin la debutul lor, respinși de instituții. Totodată, separarea între artiști nu este atât de marcată pe cât lasă să se înțeleagă arbitrariul clasificării pe categorii stilistice. Negustori de artă și galerii bulversează piața de artă. Noi tehnici de reproducere a operelor de artă, dezvoltarea presei care multiplică ilustrații și caricaturi, afișe publicitare răspândesc creația artistică. Punerea în circulație a culorilor industriale în tub permite artiștilor să părăsească atelierul; admirația excesivă pentru fotografie modifică raportul cu reprezentarea. Într-o Europă în care creația artistică explodează, Parisul joacă rolul de far cultural, atrăgând artiști provinciali și străini, europeni, dar și americani. Bruxelles, München, Berlin, Budapesta, Praga, Viena, capitala cosmopolită a dublei monarhii, sunt poli de creație foarte puternici. Descoperirea artelor asiatice, apoi oceanice contribuie la mutațiile radicale din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Expresii ale realismului și reprezentarea lumii moderne

Ca reacție la romantism, curentul realist revendică modernitatea reprezentării faptului cotidian; anumiți adepți ai realismului vor evolua în același timp către naturalism, noul avatar al academismului. În Franța, atât realismul, cât și naturalismul descriu mai ales lumea rurală. La începutul secolului, pictorii școlii de la Barbizon resping convențiile peisajului istoric sau al pitorescului romantic. Ei privesc cu un ochi proaspăt natura și se interesează de reprezentarea variațiilor luminii. Millet și Courbet preferă o reprezentare a țăranilor care refuză orice idealizare. În manieră mai convențională, Jules Breton, Rosa Bonheur, Jules Bastien-Lepage, Léon Lhermitte se specializează în prezentarea moralizatoare a activităților agricole. În Germania, Menzel se interesează de lumea industriei; *Topitoria* sa, subintitulată *Ciclopii moderni*, descrie oțelăriile din Silezia Superioară; ea devine alegoria oficială a puterii industriale a Reich-ului lui Bismarck. În Marea Britanie, Ford Mados Brown subliniază inegalitățile sociale ale epocii victoriene și denunță emigrația forțată a celor excluși de creșterea populației; Eugène Laermans reia această temă în Belgia, în timp ce Constantin Meunier, ca un ecou al romanului lui Zola, descrie asprimea muncii



Topitorie
Adolf von Menzel, 1875
Ulei pe pânză, 153 x 253 cm
Alte Nationalgalerie, Berlin

în mină. În Rusia, Repin și mișcarea „ambulanților", exploatând vena realistă, revendică o renaștere a artei populare.

Contestările și scandalurile modernității

Courbet, prieten al revoluționarului Proudhon, iubește provocarea; el pictează, pe formatul picturii istorice, o scenă de gen, o înmormântare în satul său din Jura, Ornans. Pentru a denunța incompetența statului în materie de artă, nu ezită să-și expună în anul 1855, într-un pavilion privat, pânzele refuzate la expoziția universală; atitudinile sale politice din perioada Comunei îl constrâng la exil după o perioadă de închisoare. Căutările lui Manet, care vizează, inspirându-se din marii maeștri, să găsească o reprezentare a modernității, sunt neînțelese. *Baia* (intitulată ulterior *Dejun pe iarbă*) prezentată în 1863 la Salonul refuzaților, apoi *Olympia* (1864) produc scandal. Este viu criticată maniera rapidă și sintetică în care sunt realizate aceste lucrări, însă nudurile feminine sunt cele care, renunțând la artificiul convențional al evocării mitologice, deranjează pudibonderia unui public care admiră *Venus* a lui Cabanel.
În Italia, un grup de artiști care lucrează la Florența reclamă o pictură antiacademică, capabilă să reproducă impresia realului; în perioada unei expoziții din 1862, un critic califică peiorativ drept *macchia* („pată") construcția lor prin opoziții de valori; pictorii își revendică apoi într-o manieră pozitivă termenul de *macchiaioli*. Căutările lor se înrudesc cu cele ale lui Jongkind și îl influențează pe Monet. O dată cu Bazille, Renoir, Sisley, Pissarro, își fac constant loc *plein air*-ismul și o pictură cu tonuri luminoase, cu tușa vizibilă, și subiect explicit; ei își atrag sarcasmele criticii atunci când, în 1874, organizează o expoziție la fotograful Nadar; calificativul de „impresionist", folosit în derâdere, se va impune definitiv, deși curentul ascunde un grup eterogen. Influențați adesea de estetica stampelor japoneze, de peisaje urbane și de la periferia orașului, de baluri, spectacole, curse de cai, petreceri la țară sau pe litoral, ei captează viața modernă în aspectele sale cele mai seducătoare. Caillebotte pictează cu minuțiozitate Parisul haussmannian; Degas și Toulouse-Lautrec au ca pretext subiecte de societate pentru a inova la nivel plastic.
În timp ce Cézanne procedează prin culoare la construirea unor spații geometrizate a căror reprezentare de volume respinge perspectiva născută din Renaștere, Seurat și Signac încearcă să creeze o artă științifică, neoimpresionismul, inspirat din studiile lui Chevreul asupra contrastelor colorate. În opoziție cu aceste compoziții statice, Van Gogh, ca un precursor al expresionismului, utilizează culorile în manieră subiectivă, cu tușe largi și ondulate, în timp ce Gauguin preferă marile suprafețe plate și cu contur pronunțat. Amândoi refuză să-și disocieze pictura de preocupările lor sufletești.

Un sfârșit de secol plin de contraste

În ultimul deceniu, se instaurează o respingere a pozitivismului și a raționalismului; numeroși artiști fug de realitate, se întorc către imaginar, spre formele inconștiente ale gândirii, spre misterul legendelor străvechi, spre puritatea civilizațiilor primitive. Mișcarea simbolistă, ai cărei precursori par a fi Gustave Moreau și Puvis de Chavannes, se răspândește în întreaga Europă. Grupul de la Pont-Aven, adept al „cloisonismului", apoi nabiștii, respingând orice reprezentare naturalistă, revendică folosirea culorilor arbitrare; detașând pictura de veridicitate, ei prefigurează mișcările avangardiste ale secolului XX; libertatea plastică a lui Gauguin îi va influența în mod durabil pe artiștii care i-au urmat. În paralel apar căutările estetice în direcția Art nouveau și Secession-ul vienez, extrapolând demersul mișcării britanice Arts and Crafts și implicând colaborarea arhitecturii, sculpturii, picturii și a artelor aplicate pentru a renova gustul producțiilor artistice funcționale, împletind frumusețea și utilitatea.



Podul Europei (variantă)
Gustave Caillebotte
cca 1876-1877
Ulei pe pânză, 105 x 131 cm
Kimbell Art Museum, Fort Worth

Secolul al XIX-lea

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1804	• Napoleon, împărat al Franței. Ingres, *Napoleon I pe tronul imperial*, 1806 (Musée de l'Armée)	· ANTOINE-JEAN GROS, *CIUMAȚII DIN JAFFA*
1808	• Intervenție franceză în Spania	· FRANCISCO DE GOYA, *EL TRES DE MAYO* (MUZEUL PRADO, MADRID) →
1809	• Goethe, *Afinitățile elective*	· CASPAR DAVID FRIEDRICH, *CĂLUGĂR PE MALUL MĂRII*
1810	• Doamna de Staël, *Despre Germania*	· IA NAȘTERE, LA ROMA, MIȘCAREA NAZAREANĂ
1812	• Byron, *Childe Harold*	· WILLIAM TURNER, *FURTUNĂ DE ZĂPADĂ*
1814	• Căderea lui Napoleon; Restaurația	· JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *MAREA ODALISCĂ*
1815	• Congresul de la Viena	· STILUL „BIEDERMEIER" ÎN ȚĂRILE GERMANICE
1819	• Walter Scott, *Ivanhoe*	· THÉODORE GÉRICAULT, *PLUTA MEDUZEI*
1821	• Shelley, *În apărarea poeziei*	· JOHN CONSTABLE, *CĂRUȚA CU FÂN*
1822	• Champollion descifrează hieroglifele • Războiul de independență din Grecia	· EUGÈNE DELACROIX, *MASACRUL DIN CHIOS*
1823	• Niepce, primele imagini heliografice	· HOKUSAI, *VEDERI ALE MUNTELUI FUJI*
1826	• Auguste Comte, *Primele cursuri de filozofie pozitivă*	· CAMILLE COROT, *PODUL DE LA NARNI*
1827		· WILLIAM BLAKE, *BĂTRÂNUL TIMPURILOR* (WHITWORTH ART GALLERY) →
1830	• Revoluția din iulie. Ludovic-Filip, rege al Franței • Victor Hugo, *Hernani*	· EUGÈNE DELACROIX, *LIBERTATEA CONDUCÂND POPORUL*
1834	• Musset, *Lorenzaccio*	· EUGÈNE DELACROIX, *FEMEI DIN ALGER*
1837	• Începutul domniei reginei Victoria în Anglia	
1839	• Chevreul, *Despre legea constrastului simultan al culorilor* • Daghereotipia: nașterea oficială a fotografiei	· JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *ODALISCA SCLAVĂ* · HONORÉ DAUMIER, *MUNCITORI PE O STRADĂ*
1845	• Baudelaire, primele critici ale Salonului	· EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC, RESTAURAREA CATEDRALEI NOTRE-DAME DIN PARIS
1848	• „Primăvara popoarelor" în Europa. Proclamarea în Franța a celei de a II-a Republici • Austria, începutul domniei lui Franz-Joseph • Marx și Engels, *Manifestul partidului comunist*	· IA FIINȚĂ CONFRERIA PRERAFAELIȚILOR
1851	• Lovitura de stat a lui Ludovic Bonaparte; al II-lea imperiu • Prima Expoziție Universală de la Londra	· JOSEPH PAXTON, *CRYSTAL PALACE* →
1853	• Paris, marile lucrări ale lui Haussmann	
1855	• Expoziția Universală de la Paris	· GRUPUL „MACCHIAIOLI" LA FLORENȚA · COURBET, *ATELIERUL*, CONSIDERAT „MANIFESTUL" REALISMULUI







Secolul reacțiilor

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1857	• Baudelaire, *Florile răului*	• MILLET, *FEMEI ADUNÂND SPICE*
1859	• Darwin, *Despre originea speciilor*	
1861	• Războiul de secesiune în Statele Unite	• William Morris fondează „The Firm", atelier de artă decorativă
1863		• SALONUL REFUZAȚILOR • ÉDOUARD MANET, *DEJUN PE IARBĂ* (MUZEUL ORSAY) → 
1864		• GUSTAVE MOREAU, *OEDIP ȘI SFINXUL*
1869	• Inaugurarea Canalului Suez	• JEAN-BAPTISTE CARPEAUX, *DANSUL*
1870	• Război între Franța și Prusia; căderea celui de al II-lea imperiu. Jean-Louis Ernest Meissonier, *Asediul Parisului*, 1871-1872 (Muzeul Orsay) →  • Realizarea unității italiene	• GRUPUL „AMBULANȚILOR" ÎN RUSIA
1871	• Proclamarea Imperiului German • Comuna din Paris	
1872		• CLAUDE MONET, *IMPRESIE, RĂSĂRIT DE SOARE* 
1874		• PRIMA EXPOZIȚIE IMPRESIONISTĂ
1875	• Inaugurarea Operei din Paris (arhitect Charles Garnier)	• AUGUSTE RODIN, *VÂRSTA DE BRONZ* • EDGAR DEGAS, *CLASA DE DANS*
1884	• Primul zgârie-nori la Chicago	• LA BRUXELLES SE ÎNFIINȚEAZĂ GRUPUL XX • PRIMUL SALON AL INDEPENDENȚILOR
1885	• Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*	• POSTIMPRESIONISMUL. SEURAT, *O DUPĂ-AMIAZĂ DE DUMINICĂ LA GRANDE JATTE* (ORSAY) ↑
1886	• Moréas, *Manifestul simbolismului*	• PAUL GAUGUIN LA PONT-AVEN
1887		• IA FIINȚĂ „ARTS AND CRAFTS EXHIBITION SOCIETY"
1888	• Wilhelm al II-lea, împărat al Germaniei	• PAUL SÉRUSIER, *TALISMANUL*: SE CONSTITUIE GRUPUL NABIȘTILOR • HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, *LA CIRCUL FERNANDO: CĂLĂREAȚA*
1889	• Expoziția Universală la Paris. Georges Garen, *Vâlvătaie la Tour Eiffel* (Orsay) → 	• VINCENT VAN GOGH, *AUTOPORTRET CU URECHEA TĂIATĂ*, SERIA *CHIPAROȘILOR*
1892		• APARE LA MÜNCHEN MIȘCAREA ARTISTICĂ SECESSION • MONET, SERIA *CATEDRALELOR*
1893	• Fénéon conduce *Revue Blanche*	• PAUL CÉZANNE, *DRAPERIE, URCIOR ȘI FRUCTIERĂ* (COL. WHITNEY) ↓  • EDVARD MUNCH, *STRIGĂTUL*
1894	• Condamnarea lui Dreyfus • Nicolae al II-lea, împărat al Rusiei	• HORTA, HOTEL SOLVAY
1895	• Frații Lumière inventează cinematograful	• PRIMA BIENALĂ DE LA VENEȚIA
1897		• MIȘCAREA SECESSION LA VIENA
1900	• Expoziția Universală de la Paris • Freud, *Interpretarea viselor*	• HECTOR GUIMARD, INTRĂRILE METROULUI PARIZIAN • GAUDI ÎNCEPE PARCUL GUELL

Francisco de Goya

Lumini și tenebre

Între Epoca Luminilor și romantism, opera lui Goya deschide era unei modernități în care pictura își cucerește autonomia.

Pictorul Curții

Din 1786, Goya devine portretistul în vogă al înaltei societăți madrilene, ale cărei idei liberale și luminate le îmbrățișează. În paralel, într-o perioadă de aproape douăzeci de ani (1774-1792), artistul produce aproximativ șaizeci de lucrări destinate Manufacturii regale de tapiserie din Santa Barbara. Reprezentând scene câmpenești, spectacole populare de divertisment, această pictură de gen, amintind „serbările galante", reprezintă îndeosebi locul unor căutări mai specific picturale asupra culorii, luminii și atmosferei, rupând cu academismul portretelor și al picturii sale religioase. Cu toate acestea, unele dintre portretele sale de Curte afișează deja, împotriva prescripțiilor neoclasicismului, o tușă care își asumă materialitatea.

Nebunia lumii

În anii 1790, maniera pictorului se modifică în mod radical. Marcat de părăsirea foștilor săi protectori politici și surd din 1792, Goya se dedică, în special în seria de gravuri ale *Capriciilor*, satirei violente a unei lumi cuprinse progresiv de noapte, nebunie și moarte. Această angoasă, în care filozoful britanic Edmund Burke vedea sentimentul sublimului, încă din 1757, este cauzată și de o admirație europeană exagerată către care îndemnaseră scrierile lui Edward Young (*Nopțile*, 1747), Horace Walpole (*Castelul din Otrante*, 1764), mai târziu povestirile lui E.T.A. Hoffman, romanul gotic englez și povestirile fantastice ale romanticilor francezi. Pictură a ororilor din campania napoleoniană (1803-1813), seria *Dezastrelor de război* întâlnește totodată inspirația macabră, de coșmar, a romantismului negru și sentimentul mai personal, întărit de boala artistului, al ferocei absurdități a unei lumi care nu mai este cea a Luminilor.

Numai pictura

Izolat în liniștea casei sale, *quinta del sordo* („casa surdului"), Goya creează, într-un ciclu de fresce denumite „picturi negre" (1820-1823), un univers de grotesc și de sabat, dominat de figura lui Saturn, devorându-și unul dintre copii. Lucrările prefigurează picturalitatea nouă a unei arte eliberate de morală sau de imitație, dorită de filozofii romantici germani. Venerat de Théophile Gautier, mare amator de sabaturi în anii săi romantici, și de Charles Baudelaire, care vede în pictura sa un amalgam între real și fantastic, Goya va deveni modelul lui Eugène Delacroix.



PAIAȚA (EL PELELE)
FRANCISCO DE GOYA, 1791-1792
ULEI PE PÂNZĂ, 267 X 160 CM
MUZEUL PRADO, MADRID

Scene galante. Acest carton de tapiserie înfățișează tema populară și agreabilă a divertismentului popular și a carnavalului. Figura paiaței dezarticulate, aflată în voia fanteziei celor patru femei, inaugurează de pe acum o venă satirică care se va desăvârși în seria *Capriciilor* (1793-1799).

Pictor al luminilor. Figurile clare și accentuate se decupează pe un fond estompat și relativ dezarticulat creat prin efecte de transparență. Acest luminism în tratarea cerului și a peisajului anunță preocuparea „atmosferică" a pictorilor naturaliști din secolul al XIX-lea, de la școala din Barbizon până la impresioniști.

FĂRĂ REMEDIU (Y NO HAY REMEDIO)
FRANCISCO DE GOYA, 1814
GRAVURĂ DIN CICLUL *DEZASTRELE RĂZBOIULUI*
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

Victimele războiului de independență. La 3 mai 1808, la Madrid, execuția brutală de către francezii conduși de Murat a unui mare număr de patrioți spanioli are un profund ecou. Șase ani mai târziu, Goya gravează amintirea acestui episod, reluat în celebrul său *El Tres de Mayo, 1808*.



Negru ca sângele. Mijloacele plastice specifice gravurii, cum ar fi jocul de contraste între umbră și lumină sau hașura, contribuie la dramatismul scenei. În timp ce planul secund prezintă momentul fatal, perceptibil în mișcarea victimei și a călăilor, primul plan este încremenit într-un suspans căruia țevile armelor strict orizontale și paralele îi prefigurează sfârșitul.

Câteva date

1746 Francisco Goya y Lucientes se naşte într-un mic sat aragonez.

1775 Pictor de cartoane de tapiserie pentru Manufactura regală.

1780 Primit la Academia San Fernando.

1786 Numit pictor al regelui Carol al III-lea.

1789 Numit *pintor de cámara* al lui Carol al IV-lea, devine portretist în vogă la Curte.

1792 Goya se îmbolnăveşte şi rămâne surd.

1793-1799 Seria *Capriciilor.*

1799 Numit prim pictor al regelui.

1810 Seria *Dezastre de război.*

1814 *Dos* şi *Tres de Mayo, 1808.*

1816 Seria *Tauromachiei.*

1819 Cade din nou grav bolnav.

1820-1822 Decorarea cu fresce a „casei surdului".

1823 Ferdinand al VII-lea restabileşte puterea regală. Goya se exilează în Franţa. Noi *Tauromachii.*

1828 Moare la Bordeaux.

COLOSUL (EL COLOSO)
FRANCISCO DE GOYA, 1812
ULEI PE PÂNZĂ, 116 X 105 CM
MUZEUL PRADO, MADRID

O dezordine de pete de culoare. Departe de eroicizarea napoleoniană a bătăliei de către viitorii pictori romantici francezi, Goya prezintă *dezastrele războiului*. Populaţiile terorizate fug de masacre, indicate numai prin tuşe colorate tăiate de umbre transparente.

Nebunia războiului. Asimilat când lui Hercule spaniol înfruntându-l pe Napoleon sau lui Napoleon însuşi caricaturizat în Gulliver, colosul relevă, mai degrabă, o altă dimensiune: figură recurentă a operei artistului (*Închisoarea nebunilor*, 1794), luptătorul cu pumnii strânşi este alegoria unui război absurd care se învecinează cu nebunia.



Un spaţiu neclar. Câmpul se divizează în două zone plate la intersecţia cărora se iveşte capul unui câine, foarte expresiv, care pare îngropat în pământ până la gât, având privirea aţintită în sus: unic punct de contur figurativ al unui spaţiu eliberat de convenţiile în *trompe l'œil*. Pictura se înfăţişează aşa cum este: o suprafaţă acoperită de culoarea pământului şi a nisipului, a căror textură o şi reprezintă, de altfel. O plăcere pură pentru redarea materiei, în care îşi face loc totuşi această prezenţă izolată, evocând confuz sentimente de abandon, de solitudine, de epuizare.

CÂINELE (EL PERRO)
FRANCISCO DE GOYA, 1820-1823
PICTURĂ MURALĂ ÎN ULEI TRANSFERATĂ PE PÂNZĂ, 134 X 80 CM
MUZEUL PRADO, MADRID

John Constable și William Turner

Maeștrii peisajului englez

Constable și Turner își pun amprenta pe pictura engleză a secolului al XIX-lea, revoluționând relația artistului cu peisajul. Influența lor se va exercita timp îndelungat, în special asupra impresionismului.



CĂRUȚA CU FÂN
JOHN CONSTABLE, 1821
ULEI PE PÂNZĂ, 130,2 X 185,4 CM
NATIONAL GALLERY, LONDRA

Observarea peisajului rural. Această pictură reprezintă un peisaj din Suffolk (Flatford-on-Stour), familiar artistului, compus în atelierul din Londra, după o muncă minuțioasă de schițe. În anii 1820, Constable reia frecvent în pictură locurile copilăriei, ca și în acest caz (*Moara de la Stratford*, 1820; *Lanul de grâu*, 1826). În cadrul expoziției sale de la Paris, din 1824, tabloul face senzație prin naturalețea spontană și prin emoția sinceră pe care o emană.

Două interpretări ale naturii

La Constable, pitorescul (s-ar putea spune „picturescul") este în sine un element constitutiv al peisajului. Turner îl conduce către o limită a reprezentabilului, către echivalentul în pictură a tot ceea ce este văzut sau resimțit. Cu toate acestea, amândoi manifestă o percepție interiorizată a naturii, paradis pierdut sau realitate amenințată sau amenințătoare. Ca și vulcanii lui Wright of Derby, prăpăstiile lui Turner și norii lui Constable se învecinează oarecum cu sublimul, exprimând o distanță crescândă între uman și elementele naturii, între nostalgia unei epoci revolute și o luptă viitoare.

Constable, „pictor natural"

John Constable, fiu al unui zidar, s-a născut în anul 1776, în Suffolk. După câțiva ani petrecuți la Londra, când expune la Royal Academy, își cumpără în anul 1819, din cauza sănătății fragile a soției sale, o casă la Hampstead, unde începe o fascinantă muncă de observație și de reinterpretare a peisajului, cu sute de schițe și desene, de observații ale cerului, în special. ***Căruța cu fân*** (1821), expusă la Paris în anul 1824, este o revelație pentru o întreagă generație de artiști: de atunci, pictorul este recunoscut mai mult în Franța decât în Marea Britanie. Parcurgând regiunea Suffolk, apoi West Sussex, în 1834 și 1835, Constable va spune că peisajul ținutului său natal este ceea ce a făcut din el un pictor. „Pentru cei prea puțini care sunt conștienți de frumusețea paradisului în care am fost lăsați să trăim trebuie să afirm din nou cât de necesar este să ținem minte, atunci când ne referim la natura care ne înconjoară, că nu existăm decât într-un peisaj și că noi suntem creaturile acestui peisaj", declară el într-o conferință asupra peisajului la Worcester, în 1836.

STUDIU DE NORI
JOHN CONSTABLE, 1822
ULEI PE HÂRTIE LIPITĂ PE CARTON, 47,6 X 57,5 CM
TATE GALLERY, LONDRA

Observarea cerului. Deși Constable nu este primul care pictează studii de cer, lucrările sale *Studii de nori* realizate la Hampstead (Londra), în anii 1821 și 1822, sunt unice prin calitatea și sensibilitatea descrierii structurii și a mișcării norilor. În doi ani, Constable a realizat o sută de studii analoge. O inscripție, aflată pe dosul unora dintre lucrările sale, notează cu precizie timpul care i-a fost necesar artistului pentru a le realiza: „aproximativ o oră".



Turner, romanticul revoluției industriale

Joseph Mallord William Turner s-a născut la Londra, în 1775. Pictor autodidact și precoce, el are onoarea rară să expună, la vârsta de cincisprezece ani, la Royal Academy, al cărei membru devine la vârsta de douăzeci și șapte de ani. Primele sale lucrări sunt acuarele realizate în tradiția secolului al XVIII-lea. Turner îi studiază foarte devreme pe maeștrii picturii: Claude Lorrain, Nicolas Poussin, ca și pe pictorii italieni de peisaj și întreprinde, în 1819, o călătorie în Italia (Roma, Neapole și Veneția), unde are revelația culorii pure, impresie amplificată în perioada întoarcerii sale la Roma, zece ani mai târziu. Seria *Interior la Petworth* (1837), realizată sub șocul morții lordului d'Egremond, gazda sa începând din anul 1828, prezintă o nouă manieră picturală, în care formele se dizolvă în lumină. În paralel, Turner este din ce în ce mai pasionat de reprezentările forței distructive a naturii, pe care o exprimă prin compoziții în vârtejuri, tratate cu viguroase lovituri de pensulă, obiectul admirației lui John Ruskin, teoretician britanic al artelor. Turner este influențat în această perioadă de o simbolistică a culorii născută din teoriile lui Goethe. În anul 1850, își expune pentru ultima oară lucrările, înainte de a dispărea de la domiciliul său. După eșecul unor căutări, artistul este găsit, bolnav de multe luni, la Chelsea, unde moare, în decembrie 1851, lăsându-și operele moștenire patriei sale.

LUMINĂ ȘI CULOARE (TEORIA LUI GOETHE)
WILLIAM TURNER, 1843
ULEI PE PÂNZĂ, 78,7 X 78,7 CM, TATE GALLERY, LONDRA

Puterea de emoționare a culorii. Această lucrare care poartă și titluri mai explicite (*Dimineața de după potop* sau *Moise scriind Cartea Genezei*) formează un diptic cu *Umbră și tenebre*, reprezentând seara care a precedat Potopul. Vârtejul de lumină galbenă prezintă pactul pe care Dumnezeu l-a făcut cu omenirea după Potop. Șarpele de bronz, dispus în centru, este cel purtat de Moise în deșert pentru a se proteja de ape, simbolizând și învierea prin Hristos. Cu toate acestea, *Teoria culorilor* a lui Goethe permite o altă posibilă lectură. Galbenul, asociat acțiunii, luminii, căldurii, ar alunga albastrul, asociat negației și umbrei, către colțul superior drept al lucrării.



Constable

- 1776 John Constable se naște la East Bergholt.
- 1799 Urmează cursurile de la Royal Academy.
- 1802 Prima expoziție la Royal Academy. Se întoarce în regiunea sa natală, pentru a lucra „după natură".
- 1802-1805 Conferințe despre peisaj.
- 1821-1822 Seria studiilor de nori.
- 1823 *Catedrala din Salisbury.*
- 1824 Primește medalia de aur la Salonul oficial de la Paris, pentru *Căruța.*
- 1837 Moare la Londra.

Turner

- 1775 Joseph Mallord William Turner se naște la Londra.
- 1789-1793 Urmează cursurile de la Royal Academy.
- 1792-1796 Primele călătorii de studii în Țara Galilor și în Kent.
- 1793 Expune *Pescarii pe mare* la Royal Academy.
- 1802 Este ales membru al Academiei.
- 1802-1805 Călătorie prin Europa.
- 1807 Numit profesor de perspectivă la Royal Academy.
- 1812 *Furtună de zăpadă: Hannibal traversând Alpii.*
- 1829-1837 Locuiește la Petworth la al treilea lord Egremond; lucrările sale devin din ce în ce mai abstracte.
- 1851 Moare la Londra.



PLOAIE, ABUR, VITEZĂ
WILLIAM TURNER, 1844
ULEI PE PÂNZĂ, 90,8 X 121,9 CM
NATIONAL GALLERY, LONDRA

Vedere interioară. Tabloul poate fi interpretat ca o scenă anecdotică. O locomotivă modernă trece cu viteză pe podul de la Maidenhead, înotători fac semne cu mâna de pe malul Tamisei, se poate observa o barcă de pescari. Locomotiva apare însă aici ca un element neliniștitor, precum o furie turbată, încețoșând cerul. Cu mult înaintea *Nuferilor* lui Monet, tabloul cel mai celebru al lui Turner produce o alunecare a reproducerii optice a vizibilului către un ansamblu de senzații, care se adună într-o furtună nediferențiată și haotică la vedere. Înecate într-un amestec de culori, formele nu trimit numai la o realitate observată, ci și la eul interior al pictorului și al spectatorului căruia trebuie să îi transmită aceste senzații.

Jean Auguste Dominique Ingres

Probitatea desenului

Personalitatea lui Jean Auguste Dominique Ingres, ca și cea a lui Victor Hugo, umple și domină secolul al XIX-lea. Cu toate acestea, responsabilii categoriilor estetice au primit cu rezervă operele artistului acoperit de onoruri, director al Vilei Medici de la Roma și membru al institutului.

Dacă Ingres a fost considerat, ca să zicem așa, tatăl academismului, el anticipează de fapt modernitatea în deformarea plastică a nudului. Astfel, o dată cu *Baia turcească*, Ingres lansează un magistral manifest estetic, relevat după nici cincizeci de ani de Pablo Picasso, în *Domnișoarele din Avignon* sau de Henry Matisse în *Bucuria de a trăi*. Opera sa comportă două aspecte opuse: pe de-o parte, raportarea la Antichitate și la tradiția picturală, în special a Renașterii italiene din secolul al XV-lea; pe de altă parte, o muncă novatoare, exemplu de grafism epurat, surprinzând uneori prin vivacitatea coloritului.

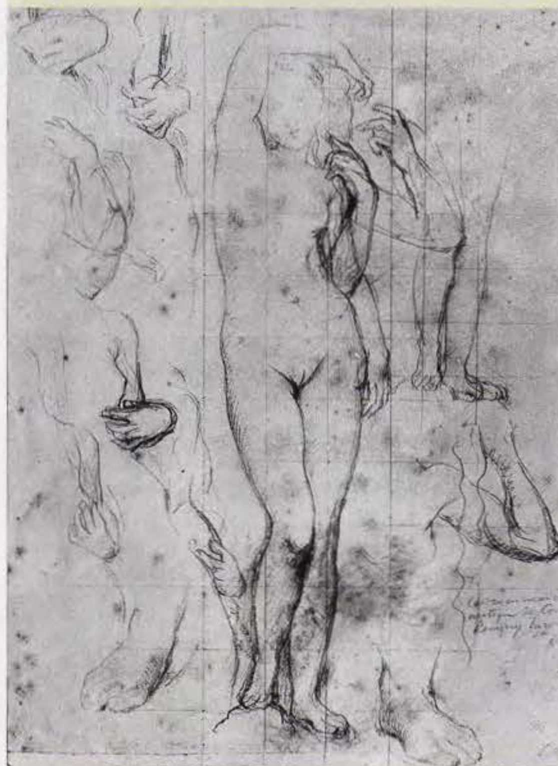
Desen și culoare

Ingres creează un mare număr de lucrări de grafică, expresie a interesului său pentru Rafael, a cărui operă furnizează, în concepția artistului, un model de echilibru. Travaliul asupra desenului ocupă locul central în elaborarea tabloului pictat, a cărui realizare



DOMNIȘOARA RIVIÈRE
J.A.D. INGRES, 1805
ULEI PE PÂNZĂ, 100 X 70 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Travaliul formei. Ingres elaborează o efigie a acestei tinere (fără îndoială moartă în perioada executării portretului) și caută să-i recreeze personalitatea profundă. De aceea, serenitatea portretului este întărită de poetica aluzivă a peisajului și a „răului" său. Manipularea extremă a proporțiilor, trăsăturile stilizate ale feței intensifică fragilitatea corpului. Opoziția texturilor vestimentare (rochie de muselină, blană) încearcă să restituie o oarecare sensibilitate personajului evanescent.



VENUS ANADIOMENE
J.A.D. INGRES
CREION PE HÂRTIE,
38,3 X 28,5 CM
MUZEUL INGRES, MONTAUBAN

Ingres și David. Precizia desenului exprimă fidelitatea față de neoclasicism, în timp ce absența aproape în totalitate a modeleului atrage raportarea la artiștii din Quattrocento și din Cinquecento, în special la *Tânăra Anteia* a lui Parmiggianino (Neapole, Capodimonte) și la *Fornarina* a lui Rafael (Roma, Galeria Barberini). Ansamblul exprimă idealul „frumoasei imobilități" a corpului uman.

Geneza formei. În timp ce operele sale pictate se disting prin acuitatea contururilor ca și prin netezimea câmpului colorat, Ingres lasă să se întrevadă în anumite studii îndelungatul proces de elaborare care duce la nașterea unui tablou. Una dintre aceste lucrări, pregătitoare a versiunii în ulei pentru *Venus Anadiomene* (1807-1848, Muzeul Chantilly), prezintă încercările, ezitările, renunțările, părerile de rău ale artistului. La originea studiului, o încadrare atentă în pătrat găsește sistemul ideal al proporțiilor. În această grilă se ajustează arabescul corpului înscris în spațiu prin modeleu și, pe alocuri, prin suprapunerea peste un fond delicat. Gestica personajului face apoi obiectul unor experiențe a căror juxtapunere permite alegerea finală.

A face și a desface. Această organizare generală odată efectuată, munca va fi continuată prin trasarea evidentă a arabescului conturului, nu fără intervenția gumei, auxiliar indispensabil al creionului în dialogul care conduce la elipsa din ce în ce mai epurată, caracteristică desenului „ingresc".

trece printr-o serie de schițe, de crochiuri care denotă rapiditatea liniei și spontaneitatea execuției. Din contră, operele grafice de sine stătătoare, prezentând un contur net și precis (faimosul desen „ingresc"), trebuie să fie considerate ca expresii complete (*Familia Stamaty*, 1818, Muzeul Luvru, Paris). Mulți critici ai epocii îi apreciază lucrările ca fiind „cenușii". Preponderența grafismului în opera lui Ingres nu exclude totuși, din această cauză, un travaliu asupra culorii, așa cum subliniază Baudelaire: „Este cunoscut și recunoscut faptul că pictura domnului Ingres este cenușie. Deschide ochii, națiune nătângă, și spune dacă ai văzut vreodată pictură mai strălucitoare și mai limpede și chiar o mai mare căutare de tonuri. În a doua sa *Odaliscă*, această tendință este excesivă și, în ciuda numărului lor, lucrările lui sunt toate înzestrate cu o distincție specială".

„Stilul este natura"

Prin această formulă lapidară, Ingres marchează distanța pe care el o stabilește față de învățătura lui Louis David, care se baza pe cunoașterea profundă a anatomiei corpului, și față de noțiunea frumosului ideal, decurgând de aici. Din contră, Ingres apără observarea precisă a modeleului, mai puțin îndepărtată de realism decât ar părea (*Doamna Marcotte de Sainte-Marie*, 1826, Muzeul Luvru, Paris; *Domnul Bertin*, 1832, Muzeul Luvru, Paris). Această practică tinde spre un stil, spre o realizare în portrete, gen pe care artistul îl practică intens și pentru care devine celebru. Căutarea sa în domeniul formei, a celei grafice îndeosebi, evită imitația servilă și explorează plasticitatea liniară. Deformările în raport cu modelul sunt evidente, de exemplu în *Marea odaliscă*, căreia îi adaugă mai multe vertebre, în Nereida din *Jupiter și Thetis*, care pare să aibă gușă.



OEDIP ȘI SFINXUL
J.A.D. INGRES, 1808-1825
ULEI PE PÂNZĂ, 189 X 144 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Reprezentarea corpului uman. În 1809, Ingres, locuind la Vila Medici și luând Marele premiu al Romei, trimite la Academie, așa cum era obligatoriu în cazul său, lucrările *Oedip și După baie la Valpinçon*. Într-o primă etapă, acest tablou nu era decât o schiță după un model viu. Dar reluarea tabloului înainte de expoziția sa, de la Salonul din 1827, îl conduce pe pictor la modificarea schemei iconografice originale (introducerea personajului care fuge, transformarea Sfinxului).

Idealizare sau copie? „Am pretenția să-mi copiez modelul, să-i fiu cel mai umil servitor și să nu-l idealizez..." După părerea lui Ingres, accentuarea anumitor detalii dă ansamblului compoziției „un rezumat complet al impresiilor sale". Astfel, intensa confruntare dintre Oedip și Sfinx permite exprimarea erotismului latent al scenei.

Câteva date

1780 Ingres se naște la Montauban.
1797 Elev al lui David.
1801 Primul mare premiu la Roma cu *Ambasadorii lui Agamemnon*.
1806-1811 Rezident la Vila Medici.
1808 *Oedip și Sfinxul*, *După baie* la *Valpinçon*.
1811 *Jupiter și Thetis*.
1814-1819 Câteva trimiteri, rău primite: *Rafael și Fornarina*, *Marea odaliscă*, *Roger eliberând-o pe Angélique*.
1824 *Dorința lui Ludovic al XIII-lea* îi aduce primul său mare succes.
1825 Intrarea la institut. Numeroase comenzi oficiale: *Apoteoza lui Homer*.
1829 Fondarea atelierului său, profesor la Școala de Arte Frumoase.
1835-1841 Director al Vilei Medici. *Baia turcească*.

Opera-sinteză. *Baia turcească* este punctul culminant al activității lui Ingres, prin datarea și prin compoziția sa. Numai pentru reprezentarea muzicienei din prim-plan sinteza iconografică integrează, printre altele, *După baie la Valpinçon* (Muzeul Luvru, Paris), *La Baigneuse à mi-corps* (Muzeul Bonnat, Bayonne) și *Odalisca* (Muzeul Luvru, Paris).

BAIA TURCEASCĂ
J.A.D. INGRES, 1859-1863
ULEI PE PÂNZĂ MARUFLATĂ PE LEMN, DIAMETRU 108 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS



Fantasma haremului. Scenografia imaginară a acestui harem „turcesc" relevă în mod evident fantasma. Travaliul asupra corpului feminin acumulează arabescurile pe care compoziția circulară le impune. Muziciana din prim-plan, văzută din spate, închide ca un ecou o compoziție circulară. Spectatorul se află exclus, îndepărtat, cu rol de observator. Acest dispozitiv va fi exploatat din plin, până în secolul XX, de artiști ca Marcel Duchamp (*Fiind dat [...]*, 1946-1966). *Baia turcească* i-a aparținut lui Khalil Bey care îi va comanda lui Courbet scandaloasa lucrare *Originea lumii*.

Expresii ale romantismului în Europa

Căutarea unui „altundeva"



CĂLUGĂR LA MALUL MĂRII
CASPAR DAVID FRIEDRICH, 1809
ULEI PE PÂNZĂ, 110 X 171 CM
STAATLICHE MUSEEN, BERLIN

O operă la limita abstractului. Apropiat de cercul romantic al fraților August Wilhelm și Friedrich von Schlegel, Friedrich a fost un artist solitar, dacă nu chiar prost înțeles. Încercând să producă o pictură în care simbolismul merge cu un pas înaintea alegoriei, el și-a asumat o reprezentare radicală prin sentimentul vidului pe care îl produce și printr-o multitudine de detalii al căror iluzionism este susținut de sisteme extrem de originale de luminări. Aici, pictorul întărește orizontalitatea punerii în cadru a acestei lucrări cu extrem de puține mijloace, împărțindu-și cu simplitate pânza în trei largi benzi de culori care se întrepătrund.

Arta romantică nu are în Europa coerența literaturii din aceeași perioadă. Confruntat cu situații politice și culturale foarte diferite, romantismul se manifestă în țările europene în maniere foarte diverse.

Mai degrabă un curent decât o mișcare

Pictura romantică se va dezvolta de-a lungul primei jumătăți a secolului al XIX-lea în diferite țări din Europa: apărută în Germania, în preajma lui Goethe și a Cercului de la Jena, cu puțin timp înainte de Revoluția Franceză, va atinge apogeul în Franța, în perioada Restaurației, perioadă în care era deja solid instalată în Marea Britanie. Din această disparitate cronologică și culturală izvorăște totuși o voință comună: găsirea unui „altundeva" mai exaltant decât prezentul care se oferă generației sale și, în special în Franța, producerea unei opere angajate într-o luptă pentru eliberarea oamenilor, a popoarelor și, bineînțeles, a artei.

O tematică literară

Romantismul și-a construit o iconografie proprie, extrăgându-și inspirația noilor surse din literatură și exotism. Fascinați de Evul Mediu și de fantastic, artiștii cercetează operele lui Dante, Shakespeare, Byron, Goethe, Walter Scott, Chateaubriand sau Macpherson (autorul unei producții literare publicate sub numele



Sublimul terorii. Füssli, elvețian exilat în Marea Britanie, membru și profesor la Royal Academy, are o activitate grafică surprinzătoare prin precocitatea romantismului său. Admirator al lui Blake și al lui Flaxman, el își pune virtuozitatea tehnică în serviciul unor opere neliniștitoare, simboliste și puternic erotice, dintre care *Coșmarul* rămâne cea mai mare reușită, reluată în mai multe versiuni. Registrul fantastic și terifiant al lui Füssli va fi redescoperit în secolul XX de suprarealiști, admiratori ai acestei picturi a inconștientului.

COȘMARUL
JOHANN HEINRICH FÜSSLI, 1781
ULEI PE PÂNZĂ, 101 X 127 CM
DETROIT INSTITUTE OF ARTS

Ossian) ca și povestirile populare sau viziunile unui Orient încărcat de erotism. Pictura cu tematică istorică, genul cel mai nobil al Academiei, este transformată de acest nou suflu și, adăugând observației sale subiecte contemporane, șterge frontierele dintre genuri: pitorescului din scenele sentimentale cu caracter istoric îi răspund scene de gen cu format și elocvență a mesajului asemănătoare; tot astfel, peisajul, scos din funcțiile date de mitologie, cunoaște o dezvoltare fără precedent în Germania, prin pictura simbolistă a lui Caspar David Friedrich, în Marea Britanie prin John Constable și William Turner sau în Franța, prin membrii școlii de la Barbizon.



PLUTA MEDUZEI
THÉODORE GÉRICAULT, 1818
A DOUA SCHIȚĂ
ULEI PE PÂNZĂ, 65 X 83 CM
MUZEUL LUVRU, PARIS

Limitele romantismului. Foarte devreme, personalitatea ieșită din comun a lui Géricault, pictor autodidact, și opera sa plină de pasiune sunt profund admirate de un mic cenaclu de pictori printre care Delacroix și Horace Vernet. Opera, restrânsă și în parte pierdută, a atins limitele extreme ale romantismului prin *Fragmente anatomice*, portretele sale de alienați și practica litografiei.

O pictură aluzivă. Imensa pânză de la Salonul din 1821 (4,91 x 7,16 m), realizată în perioada unei crize grave (scandalul legăturii cu mătușa sa izbucnește la nașterea fiului lor), este fructul unei munci peste măsură de intense. Pictată în șase luni, *Pluta* reinterpretează canoanele picturii istorice davidiene: nudității și idealizării corpurilor, formatului impozant și dramatizării compoziției le răspund absența eroului și contemporaneitatea evenimentului. Prin tratarea acestui fapt divers care a declanșat polemica (*Meduza* eșuase în 1816, în largul Africii, din cauza incompetenței comandantului său, numit în acest post ca o recompensă a fidelității sale pentru Vechiul Regim), Géricault depășește anecdota pentru a atinge suferința și speranța în universalitatea lor.

O picturalitate afirmată

Totuși, această mare răsturnare a genurilor și a motivelor nu ar fi fost completă dacă n-ar fi indus și o metamorfoză profundă asupra concepției și a funcției artei precum și a rolului artistului. Acestor noi domenii de reprezentare, acestor noi stimulări ale imaginației trebuia să le răspundă, evident, noi mijloace picturale, și nu mic a fost meritul unor artiști precum Turner, Goya sau Delacroix, pentru că au știut să creeze o operă în care pasiunea sentimentelor se afla pe primul loc, recucerind abilitatea meșteșugului, colorismul și reprezentarea cu intenție artistică. Marii artiști ai romantismului, creându-și o practică întemeiată pe viziunea personală, au transformat rolul artistului: devenit profetul unei lumi interioare, el este investit cu o misiune de mediator, din simplu grefier devine conștiință și-și manifestă în lucrări angajamentul său în lume, mai presus de orice tiranie a frumosului ideal.

> „*Romantismul nu se află cu exactitate nici în alegerea subiectelor, nici în adevăr, ci în maniera de a simți.*"
>
> *Charles Baudelaire*, Salonul din 1846



BISERICĂ GOTICĂ ÎN RUINĂ
KARL BLECHEN, 1826
ULEI PE PÂNZĂ
GEMÄLDEGALERIE, DRESDA

Romantism și conștiință națională. Blechen este primul reprezentant în Germania al unei picturi de peisaj realiste și totodată subiective. Această operă este purtătoarea unei încărcături simbolice și politice. Goticul nu reprezintă numai reflectarea unei nostalgii, ci, pentru germani, și dorința de unitate națională. Astfel, șantierul catedralei din Köln, neterminat în Evul Mediu, devine metafora coeziunii națiunii. Dincolo de caracterul bucolic al acestei imagini, cu tonuri calde, biserica în ruină, glorificată prin verticalitatea compoziției, trimite, prin poziția celui care doarme, la visul construcției sale, adică la renașterea unei națiuni.

Eugène Delacroix

Emanciparea culorii

Plecând de la filozofia romantică germană, se dezvoltă ideea unei arte autonome, eliberată de funcția sa edificatoare, morală, religioasă sau politică. Pictura devine propriul său obiect; culoarea, considerată de neoclasici drept un ornament subordonat în mod imperativ desenului, se emancipează.

Încă de la începutul secolului al XIX-lea, Gros, cu *Lupta de la Nazareth* (1801), *Ciumații din Jaffa* (1804), Géricault, cu *Ofițerul de vânători călare încărcându-și arma* (1812) îngemănează eroismul imperiului cu un colorit și o energie moștenite de la venețieni și de la flamanzi în contrast cu criteriile neoclasice și cu prescripțiile academice.

Anii romantici

Școala romantică își găsește un șef o dată cu scandalurile declanșate de *Masacrul din Chios*, din 1824, și mai ales de *Moartea lui Sardanapal*, inspirată de tragedia lui Byron, lucrări expuse la Salonul din 1827. Eugène Delacroix (1798-1863) își asociază paleta (despre care Baudelaire vorbește ca despre un „buchet de flori savant asortate") unor compoziții supuse „torsiunii", „mișcării energice", pe care artistul o descrie în *Masacrul din Chios*.

Așa cum o dovedește *Jurnalul* său, Delacroix și-a asumat întotdeauna valori clasice: compoziția, concepția, unitatea, „ordonarea logică"; este vorba, într-un cuvânt, despre *disegno*. Un clasicism pe care el însuși îl definește ca pe o „artă care satisface spiritul"; modalitate de a disciplina, în special, ceea ce el numește „spiritul său dezordonat" și de a se situa în filiația marilor maeștri.

După bătălii

Începând cu călătoria în Maroc, din 1832, și afectat de eșecul lucrării sale *Sardanapal*, la Salonul din 1828, Delacroix se detașează de temele epice și de marile scandaluri romantice. Susținut din plin de stat și de monarhia burgheză, căreia îi datorează comenzi publice și private, el își continuă căutările asupra culorii și luminii, după cum vorbește și în *Jurnalul* său, reluat în 1847. În 1855, „explozia de culoare" (Baudelaire) din *Vânătoarea de lei* triumfă la Expoziția Universală și aruncă, în momentul în care Courbet își deschide propriul „pavilion al realismului", ultimele licăriri ale romantismului. Doi ani mai târziu, Delacroix, acoperit de onoruri, este, în sfârșit, primit la Academie și devine, alături de Ingres, cel mai mare pictor al secolului.



Lupta de la Nazareth
Antoine Jean Gros, 1801
Ulei pe pânză, 135 x 195 cm
Muzeul de Artă, Nantes

Bătălia culorilor. Gros, care reia valorile davidiene, mărturisește de acum înainte preferințele sale pentru coloriști ca Tizian și Rubens. Tematicile eroice și orientale, realismul chipului muribunzilor, compoziția zbuciumată, organizată prin pete de culoare fac din această „sublimă schiță" (Delacroix) primul tablou romantic. În perioada Restaurației, Gros, ridicat la rangul de baron de Carol al X-lea, conduce atelierul lui David; deși îl aplaudă pe Delacroix, în 1822, pentru *Dante și Vergiliu în Infern*, el revine la un clasicism doctrinar. Sinuciderea sa este, poate, un semn al acestui conflict nerezolvat.

Scenă a masacrului din Chios: familii grecești așteptându-și moartea
Eugène Delacroix, 1822
Ulei pe pânză, 419 x 354 cm
Muzeul Luvru, Paris



Orientalism. Insurecția grecilor împotriva Imperiului Otoman se soldează, în aprilie 1822, cu masacrele din Insula Skios (Chios). Subiectul se pretează gustului romantic pentru tema eroică, pentru orientalism și pentru o exprimare puternică, îndeosebi în tratarea realistă a muribunzilor, ceea ce-l face pe Baudelaire să vorbească despre „Ciumații din Chios", ca și cum ar fi *Ciumații din Jaffa*, a lui Gros.

Lumina. Impresionat de *Căruța cu fân* a lui John Constable, Delacroix repictează fondul tabloului la câteva zile după Salon și trece astfel de la o pictură „tenebroasă" la una luminoasă care ține cont de multitudinea tonurilor și a reflexelor din natură.



Dante și Vergiliu în Infern, numită și Barca lui Dante
Eugène Delacroix, 1822
Ulei pe pânză, 189 x 246 cm
Muzeul Luvru, Paris

„Stupiditate". Prezentat la Salonul din 1822, unde face senzație, tabloul este astfel calificat de neoclasici; este remarcat însă de Gros, care vede în tânărul autor pe succesorul său, și de Adolphe Thiers, care, în *Constituționalul*, proclamă geniul lui Delacroix. Tabloul a fost cumpărat de stat.

„ *Romantismul și culoarea mă conduc direct la Eugène Delacroix.* "

Baudelaire, Salonul din 1846

Câteva date

1798 Se naște Eugène Delacroix, presupus fiu natural al lui Talleyrand.

1815-1816 Intră la atelierul lui Guerin, unde îl întâlnește pe Géricault, apoi la Bele-Arte.

1822 *Dante și Vergiliu în Infern.*

1824 *Masacrul din Chios* la Salon.

1825 Călătorie în Marea Britanie; îi întâlnește pe peisagiștii și portretiștii englezi.

1827 *Moartea lui Sardanapal* provoacă scandal la Salon.

1831 *Libertatea conducând poporul* este prezentată la Salon și cumpărată de stat.

1832 Călătorie în Maroc, în Algeria și în Spania.

1833-1847 Decorează Salonul regelui (1833-1836), apoi biblioteca Palatului Bourbon (1838-1847).

1840-1846 Decorarea Camerei lorzilor de la Palatul Luxemburg.

1850-1851 Decorarea Galeriei Apollo de la Luvru.

1851-1854 Decorează Salonul Păcii de la Primărie.

1855 *Vânătoarea de lei.* Delacroix este numit comandor al Legiunii de Onoare.

1855-1861 Decorarea Capelei Saints Anges de la Saint Sulpice.

1857 Ales în Academia de Arte Frumoase, după șapte tentative nereușite.

1863 Delacroix moare la Paris.



Femei din Alger în camera lor
Eugène Delacroix, 1834
Ulei pe pânză, 180 x 229 cm
Muzeul Luvru, Paris

Despre legea contrastului simultan. Delacroix păstrase din călătoria în Africa de Nord impresii deosebit de colorate; paleta sa, luminată după confruntarea cu peisagiștii britanici, exploatează sistematic contrastul simultan al culorilor (în această reprezentare opoziția dintre verde și roșu), studiat în aceeași perioadă de Chevreul.

Arta tușei. În timp ce tușa este absentă din tablourile neoclasice și în urmașele lor academiste, Delacroix dezvoltă „tehnica scămoșării": această țesătură de fire din culori întrepătrunse anticipează divizarea tușei și amestecul optic, lecție pe care o vor reține neoimpresioniștii.

Orientalismul

Atracția depărtării



Marea odaliscă
J.A.D. Ingres, 1814
Ulei pe pânză, 91 x 162 cm
Muzeul Luvru, Paris

Nuditatea îmbrăcată. În acest tablou, realizat în timpul șederii lui Ingres la Roma, urmare a comenzii Carolinei Bonaparte, soția lui Murat, pentru scurt timp regele Neapolelui, raportarea la Rafael, căruia artistul îi poartă o admirație „exclusivă", într-un context otoman, produce un curios amestec de idealism și de real: nuditatea femeii pare „accidentală". John Berger, un critic american, a ajuns astfel să spună că la Ingres „nuditatea este un fel de rochie", chiar dacă, în epocă, nudului Marii odalisce i se găsiseră trei vertebre în plus!

Orientalismul este o etichetă comodă pentru a descrie fascinația Orientului (în sensul larg al termenului, mergând de la Turcia otomană la deșertul algerian) căreia i-au căzut pradă artiștii secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

În contexul unui gust pentru exotism obișnuit în Franța încă din secolul al XVII-lea, Ingres, Delacroix, Chasseriau au lansat voga subiectelor inspirate din Africa de Nord și din Orientul Apropiat. La începutul secolului al XIX-lea, campania în Egipt a lui Bonaparte, apoi războiul de independență dus de greci vor stimula, într-adevăr, poeții și artiștii să-și descopere Orientul visat. Cucerirea Algeriei, începută în 1830, îi va marca, de asemenea, pe pictorii francezi, incitându-i la o călătorie (Eugène Delacroix în 1832) care le aducea o inspirație artistică reînnoită. În pictură, orientalismul capătă o altă dimensiune o dată cu Ingres, care operează, împotriva inspirației medievale a romantismului, o întoarcere către Antichitate. Sub impulsul său, în 1840, unii se „dau greci" ca Jean Léon Gérôme, alții se vor „pretinde" apoi turci sau algerieni. Saloanele își deschid porțile orientaliștilor. Mișcarea este și literară, de la Théophile Gautier la Pierre Loti, trecând prin

*„ Și dacă acum apartamentul meu este asemănător cu cel al unui emir
de altădată, dacă pare o locuință orientală care, prin vrajă,
își va fi încrustat broderiile sale arhaice de aur și pietrele sale albe
în mijlocul casei mele dragi, ereditare, cu arcadele dantelate,
acest fapt nu se datorează nicidecum unei simple fantezii artistice.
Un farmec de care nu mă voi desprinde niciodată mi-a fost aruncat de islam,
în timp ce locuiam pe malul Bosforului, și sunt copleșit în mii de feluri de acest
farmec îndepărtat, chiar în lucruri, în desene, în culori, până și în acele
bătrâne flori de vis pictate ingenuu pe faianța pereților mei. "*

Pierre Loti, Fantoma Orientului, *1891*

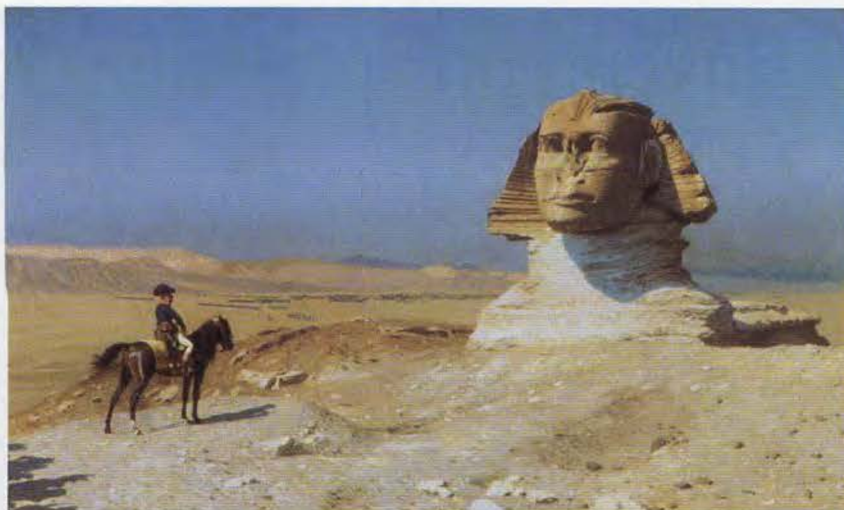
Gustave Flaubert care termină romanul *Salammbô* în 1862, an în care Ingres finalizează *Baia turcească*. Flaubert spune că a vrut „să extragă efecte noi din așa-numitul *tourlourou* (simplu soldat) antic". Această exprimare născocită convine multor artiști orientaliști. Aceștia, care dau adesea Orientului un aer ireal și fabulos, răspund așteptării unei clientele avide de pitoresc și de înstrăinare de țară.

De la pretext la reportaj

Orientalismul poate fi, de asemenea, opera unor pictori călători ca Eugène Fromentin (1820-1876), Léon Belly (1827-1877), Gustave Achille Guillaumet (1840-1887) care pleacă în aceste ținuturi extraordinare pentru a reveni cu opere marcate de o mare grijă pentru realism. Orientalismul devine astfel mai documentar, reproducând peisajele cu precizia unui daghereotip. Expozițiile Universale din anii 1855 și 1867 marchează apogeul modei exotismului în Europa. Însă deschiderea Canalului Suez, în 1869, va introduce în vis realismul economic și politic. Pământul Orientului va deveni într-adevăr unul dintre teatrele primului conflict mondial al secolului XX.

De la modă la șablon

Există un orientalism german, italian, belgian sau american. Către 1880, mulți pictori mondeni își instalează un salon turcesc ornat cu bronzuri, covoare, cuirase și cu mobilier „oriental". Anumiți specialiști ai genului reconstituie în atelier decorurile pe care le folosesc în tablouri. În această epocă, orientalismul reprezintă încă aventura, descoperirea unei alte lumi. Însă moda degenerează într-un anume academism, ostil impresionismului, evident în pictura colonială, cu o ideologie contestabilă. Influența sa va produce totuși figuri singulare ca Jacques Majorelle (1886-1962) sau câteva din cele mai frumoase balete rusești (*Șeherezada*, dansat la Paris, în anul 1910, de Nijinski în decoruri realizate de Leon Bakst). Orientalismul va dura până la începutul secolului XX și îi va purta, în special, pe Matisse în Algeria și Maroc (1911-1912) și pe Paul Klee, în Tunisia (1919) și Egipt (1928).



OEDIP
JEAN LÉON GÉRÔME, 1863
ULEI PE PÂNZĂ, 61,5 X 102,3 CM
HEARST SAN SIMEON STATE HISTORICAL MONUMENT, SAN SIMEON (CALIFORNIA)

Grija detaliului autentic. Gérôme este copilul iubit al curentului orientalist. Lucrarea sa *Tineri greci la lupte de cocoși*, expusă la Salonul din 1847, ilustrează grija pentru detaliul autentic pe care artistul îl alimentează prin frecvente călătorii în Egipt și la Constantinopol. În acest tablou, din care el va executa mai multe versiuni, Gérôme amestecă într-un telescopaj de referințe istorice întâlnirea lui Oedip cu Sfinxul și evocarea pământului egiptean. Căsătorit, în 1863, cu fiica editorului și negustorului de artă Adolphe Goupil, artistul găsește modalitatea de vânzare a tablourilor sale către colecționari și de cucerire a renumelui; fotografii și fotogravuri realizate după lucrările lui sunt răspândite în lumea întreagă de Goupil & Cie.

Moda orientalismului. În pragul Expoziției Universale din 1889, orientalismul este încă la modă și va număra în continuare, până la Matisse, numeroși adepți. Specialist în subiecte arhaizante, Lecomte Du Noüy se arată interesat de acest gen, conservând prospețimea modelului odaliscelor și al personajelor care se scaldă, *les baigneuses*, din lucrările lui Ingres. Cu toate acestea, tema se golește puțin câte puțin de sens, fie că reflectă aspirațiile romantice ale călătoriei în Orient sau că propune un model ideal al corpului feminin. Spiritul colonial atrage acum interesul publicului către imaginile exotice ale țărilor cucerite, răspândite prin fotogravură. În acest context, motivul sclavei albe nu face decât să exploateze „voyeurismul" latent, conținut în imaginea haremului închipuit de imaginarul occidental.

SCLAVA ALBĂ
JULES LECOMTE DU NOÜY, 1888
ULEI PE PÂNZĂ, 146 X 118 CM
MUZEUL DE ARTE FRUMOASE, NANTES



BAIA TURCEASCĂ
DOMENICO MORELLI, 1876-1878
ULEI PE PÂNZĂ, 32 X 52 CM
COLECȚIA GAETANO MARZOTTO



Exotismul nostalgic. Morelli inventează puțin câte puțin un stil care-i va aduce o largă notorietate cu subiectele sale biblice sau inspirate din Verdi. Palestina și Orientul îi vor furniza un număr mare de teme nostalgice, tratate întotdeauna cu efecte de lumină și cu un penel ușor; inspirația mai mult literară și „poetizată" *(poetizzato)* decât propriu-zis plastică, atât de caracteristică operei sale, îl va interesa în mod special pe celebrul croitor Mariano Fortuny.

Inventarea fotografiei

Imagine, artă, tehnică



Ușa deschisă
Henry Fox Talbot, 1844
Martor pe hârtie sărată, 18,8 x 23,1 cm
Muzeul de Artă al Canadei, Ottawa

Prima carte de fotografii. Cartea *Penelul naturii*, apărută în 1844, poate fi considerată un catalog didactic de aplicații posibile ale fotografiei. Asocierea dintre carte și fotografie arată că aceasta din urmă, devenită reproductibilă, ar putea fi pentru imagine ceea ce tiparul a fost pentru scris.

Pitoresc. Calotipul și textul lui Talbot, care îl comentează în lucrare, mărturisesc o raportare la pictura olandeză și la „subiectele acesteia, extrase din cotidian și din familiar". O rază de soare, o umbră, o mătură rezemată lângă o ușă sunt „nimicuri" din care un artist își extrage compoziția poetică.



Grup de statui
Hippolyte Bayard
Martor datat 1840, 30,3 x 25,7 cm
Societatea Franceză de Fotografie, Paris

Un artist blestemat. Depășit de popularitatea lui Daguerre, Bayart este primul care organizează, la 24 iunie 1839, o expoziție de fotografie și care produce lucrări de ficțiune (*Autoportret sub apă*, 1840) sau care etalează ostentativ semnele manifeste ale nedreptății căreia i-a căzut victimă (*Atelierul artistului*, 1845).

O compoziție. Bayart dovedește o mână de artist. În această reprezentare, el realizează o compoziție instabilă, amestec de elemente care evocă fără tăgadă vocația sa de artist (drapajele și sculpturile).

Fotografia este înainte de orice conjugarea a două procedee științifice: optica și chimia. De-a lungul secolului al XIX-lea, istoria inventării fotografiei este cea a unei experimentări.

Optică și chimie

Încă din secolul al XVI-lea, *camera obscura* (camera obscură) permite proiectarea pe un perete, printr-un orificiu din peretele opus, a imaginii unor obiecte; cercetări din domeniul opticii îmbunătățesc procedeul prin lentile convergente, oglinzi și diafragme care reglează imaginea pentru percepția umană și reprezentarea în *trompe l'œil*. În paralel, timp de patru secole, fizicieni și chimiști se străduiesc să explice un fenomen observat încă din Antichitate: proprietatea anumitor substanțe (nitratul sau clorura de argint, în special) de a se modifica atunci când sunt expuse la căldură, la lumină și la aer.

O invenție permanentă

La începutul secolului al XIX-lea, punerea de acord a camerei obscure cu cercetările în domeniul chimiei dă naștere la prime și fugitive fixări de imagini. În 1826, Nicéphore Niepce reușește să fixeze durabil o imagine „heliografică", după o expunere de opt ore, pe o placă de cupru argintat reacoperit cu bitum de Iudeea. După moartea lui Niepce, Daguerre, asociatul său din 1829, reduce timpul de expunere, asigură permanența imaginii printr-o baie de sare și își numește procedeul „daghereotip". Succesul imediat al daghereotipului, popularizat de Arago în 1839, eclipsează invențiile contemporane cum ar fi calotipul lui William Henry Fox Talbot sau pozitivul direct pe hârtie al lui Hippolyte Bayard; procedeul lui Daguerre



Marină, marele val, Sète
Gustave Le Gray, cca 1851, tiraj pe hârtie sărată, 34,2 x 42 cm, Muzeul Orsay, Paris

Un gen pictural. Titlul situează imaginea într-un gen cu reguli precise al tradiției picturale. Aflată între gustul romantic pentru „pictura de atmosferă" și cel al impresionismului pentru lumină, opera pledează pentru integrarea fotografiei în domeniul artelor frumoase.

Experiment și lumină. Inventator, în 1851, al „hârtiei cerate", ameliorare adusă calotipului de Fox Talbot și Blanquart-Evrard, Le Gray nu încetează să experimenteze; ținând seama de diferențele de lumină, el utilizează două negative pentru marinele sale: unul pentru mare, celălalt pentru cer, suprapuse la tiraj.

este, în realitate, un moment în istoria lungă a acestei invenții. De la negativul-sticlă reacoperit de albumină (1848, Abel Niepce) la imprimarea albuminică pe hârtie (Louis Désire Blanquart-Evrard) – care devine principalul medium până la sfârșitul veacului – de la colodion (1851, Frederick Scott Archer), procedeu rapid care reduce timpul de poză la două sau trei secunde, la gelatino-bromura de argint (1871, Richard Maddox) sau filmul flexibil din celuloid înfășurat în bobină (1888, George Eastman), istoria inventării fotografiei se întinde de-a lungul secolului al XIX-lea.

Științe și arte frumoase: „creionul naturii"

Procedeul lui Daguerre a fost prezentat de Arago, la 19 august 1839, în fața Academiei de Științe și a Academiei de Arte Frumoase: acest dublu auditoriu anunță statutul ambivalent al fotografiei, subiect a numeroase dezbateri ulterioare. Pictorul Paul Delaroche vorbește într-un raport preliminar despre „desene fotografice", iar Arago despre „tablouri în care lumina surprinde admirabilele desene ale domnului Daguerre". El traduce astfel, fără să o știe, așa-numitul ***photogenic drawing*** (desen fotogen) al lui Talbot, definit ca „procedeul prin care obiecte naturale se desenează ele însele, fără ajutorul creionului artistului". Acest „naturalism" dă naștere unor crize mai ascuțite: dacă fotografia, considerată la început ca un instrument de desen (ca și camera obscură, la timpul său), face dovada unei reproduceri naturale, ea pune sub semnul întrebării însăși concepția lui ***disegno***, garant al unei bune picturi stabilit de Renaștere; fotografia îl deposedează pe pictor de monopolul său.



PORTRETUL LUI BAUDELAIRE
NADAR
(FELIX TOURNACHON, NUMIT),
CCA 1865

Asemănare și psihologie. Asemănarea, vechi concept al portretului psihologic în pictură, nu ține de fidelitatea reprezentării, ci de comuniunea, după termenul lui Nadar, care se stabilește cu modelul. Talentul fotografului constă aici în punerea în valoare a unei trăsături caracteristice a personalității lui Baudelaire: dandysmul său, de exemplu, semnalat în această imagine prin hainele și poza studiată a poetului, combinație de eleganță și dezinvoltură.



MARTA ÎN LIGHEAN
PIERRE BONNARD, CCA 1908
FOTOGRAFIE, 78 X 55 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Pictorii și fotografia. În 1839, Paul Delaroche estimează că daghereotipia este un „imens serviciu făcut artelor", poziție apărată și de Delacroix, în 1850. Numeroși pictori utilizează de acum înainte fotografia pentru schițele și desenele pregătitoare.

Instantaneu. Din anii 1880, reprezentarea mișcării îi preocupă în egală măsură pe pictori și pe fotografi (Étienne Jules Marey, Eadweard Muybridge). Mișcarea capului Martei creează o „simultaneitate" pe care Degas o explorase, cu câțiva ani mai devreme, în *Ligheanul* (1886).

Voga „neo“

De la trecutul mitic la modernitate

Europa secolului al XIX-lea construiește edificii inspirate dintr-un alt timp: neogrec, neorenaștere și mai ales neogotic, reinventând mai degrabă o istorie națională decât inaugurând noi stiluri. Însă anumite construcții poartă deja, în germen, arhitectura modernă.

Încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea, Europa de Nord reinventează Evul Mediu. Germania romantică admiră arhitectura gotică, care se înalță către cer ca arborii. Marea Britanie, plină de pitoresc, cultivă romanul negru și plăcerea sumbră pentru haos și ruine. Franța, marcată de vandalismul anilor 1790, își conservă și restaurează monumentele naționale și își reconstruiește istoria. Cele trei țări găsesc în gotic apogeul arhitecturii lor naționale și vor face din acesta instrumentul construirii unei identități puternice, eliberate de referințele antice, apreciate ca specifice sudului și străine creștinătății.

Revoluția

Dacă răsturnările și distrugerile legate de Revoluția Franceză au apărut ca necesități politice, ele au speriat totuși țara și întreaga Europă de Nord, punând în evidență fragilitatea operelor umane, arhitectura, pictura sau orfevrăria. În așteptarea unei decizii cu privire la soarta lor, operele demontate din biserici au fost adăpostite în depozite chiar de revoluționari. Alexandre Lenoir, gardian al depozitului de la Petits-Augustins, încearcă să protejeze de vandalism piesele care îi sunt încredințate. El le va folosi în curând pentru a ilustra istoria Franței, chiar dacă o vopsește în alb pe Blanche de Castilia, statuie de marmură neagră de Tournai. În anul 1796, „Muzeul Monumentelor Franceze" este deschis publicului și artiștilor care vin să muncească aici. Profitând de acest context de conștientizare a patrimoniului, de cunoaștere și de recunoaștere a stilurilor, până atunci ținute în umbră de grandoarea modelului antic, arhitecții încep să reinventeze.

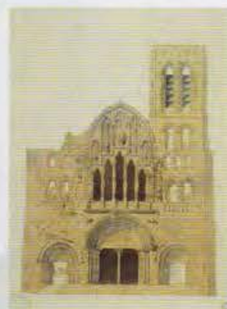
Arhitecții patrimoniului

Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), arhitect al monumentelor istorice în Franța, și Augustus W.N.



Un stil neogrec. Schinkel caută să demonstreze, prin acest teatru construit în 1821, grandoarea prezentă a Germaniei, îmbinând materialitatea orizontală a modelului antic cu elevația goticului, pe care l-a eliberat de orice ornament. Această opoziție între verticalitatea gotică și apăsarea antică a maselor materiale este specifică gândirii romantice germane. Arhitectura gotică adaugă, într-adevăr, la tradiția antică elanul inspirat din natura însăși. Datorită acestor raportări istorice, Schinkel dorește să construiască un vocabular propriu unei națiuni nordice, alăturându-se astfel contemporanilor săi și în special pictorului Caspar David Friedrich.

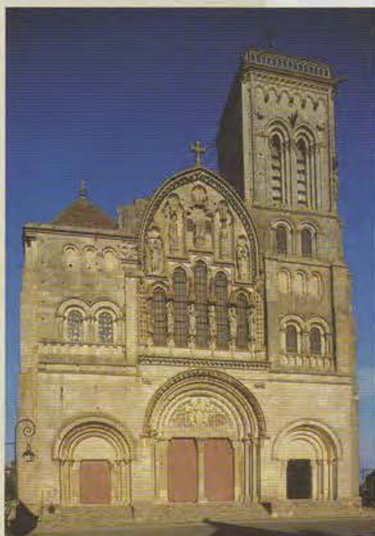
TEATRUL DIN BERL
PIAȚA ACADEMIEI
KARL FRIEDRICH SCH
1818-1821
ACVATINTĂ DE JÜGEL,
DUPĂ K.F. SCHINKEL, 182



BAZILICA SFINTEI MAGDALENA
EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC, 1840
(VÉZELAY, YONNE)
DEASUPRA: FAȚADA ÎNAINTE DE RESTAURARE
ACUARELĂ, 46,5 X 33 CM
CENTRUL DE CERCETĂRI AL MONUMENTELOR ISTORICE, PARIS

LA STÂNGA: FAȚADA RESTAURATĂ DE VIOLLET-LE-DUC

VIOLLET-LE-DUC
REPREZENTÂNDU-L PE SFÂNTUL TOMA
EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC, 1840
LA DREAPTA: VEDERE SUDICĂ A FLEȘEI CATEDRALEI NOTRE-DAME DIN PARIS





Începuturile grijii pentru patrimoniu. În 1840, Prosper Mérimée, inspector al monumentelor istorice, îi încredințează lui Viollet-le-Duc restaurarea bazilicii de la Vézelay, apoi în 1845, pe cea de la Notre-Dame, din Paris; aici arhitectul restaurează fleșa din fontă și cei 12 apostoli de pe acoperiș, reprezentându-se și pe sine. Viollet-le-Duc publică, în 1868, *Dicționarul metodic al arhitecturii franceze din secolul al XI-lea până în secolul al XVI-lea.* „A restaura un edificiu nu înseamnă să-l întreții, să-l repari sau să-l refaci, ci să-l restabilești într-o formă completă, care, poate, la un moment dat, nici nu a existat."



Decorația unui salon
Augustus W.N. Pugin, cca 1840
Eastnor Castle, Herefordshire

Interioare istorice. Voința de a recrea edificii după un model vechi privește și amenajarea interioară. De aceea, Pugin concepe mobilierul și decorația policromă condus de recenta descoperire a existenței culorii în arhitecturile medievale sau antice. Modelul ales, goticul perpendicular englez al secolului al XV-lea, servește la construirea unei specificități naționale, îndepărtând Anglia de pericolul reluării unui exemplu care îi este străin.

Pugin (1812-1852) în Marea Britanie vor să rupă cu viziunea pitorească a secolului al XVIII-lea: lăsând la o parte neregularitățile lui, ordinul gotic este conceput de acum înainte ca un ordin logic, care exaltă structura interioară a clădirii. Viollet-le-Duc refuză ornamentul și instaurează un funcționalism care va influența întreaga arhitectură modernă. Scandalizat de intervenția de restaurare a lui Debret, din 1832, din cauza căruia se distruge, accidental, turnul de nord al abației de la Saint-Denis, el teoretizează raportarea trecutului și dorește să formeze arhitecți. Începe atunci „perioada monumentelor istorice", în care arhitecți ca Félix Duban, care se ocupă de Blois, de Luvru și de Sainte Chapelle, vor reconstrui uneori aproape în întregime edificiile care le sunt încredințate.

Elevația

Pentru a se înălța mai sus decât goticul medieval, secolul al XIX-lea dispune de un material de construcție care este simbolul industriei triumfătoare a epocii: metalul. El este utilizat chiar și în restaurări, cum s-a întâmplat cu fleșa catedralei din Rouen sau cu cea de la Notre-Dame din Paris. Metalul va permite să se perpetueze elanul gotic prin intermediul structurilor portante; deschiderile pot fi încă și mai mari, iar edificiile mai înalte. Îmbrăcată mai întâi în forme medievale, apoi debarasată progresiv de ornament, arhitectura metalică născută din gotic se va ridica, la sfârșitul secolului, către cerul orașului Chicago.

Muzeu de istorie naturală
Deane și Woodward, 1854-1860
Oxford University

Înălțimi metalice. Fierul în arhitectură nu este o invenție a secolului al XIX-lea. Însă dacă era prezent în secolul precedent, ca în cazul Panteonului lui Soufflot la Paris, nu era decât ca structură ascunsă, care susținea piatra nobilă și îi permitea să se înalțe. Arhitectura neogotică lasă fierul vizibil: el va domni de atunci ca stăpân, până la apariția betonului.

Gustave Courbet

Cauza realistă

Courbet înlătură dogmele clasice în decursul luptei pentru cauza realistă. Refuzând idealizarea academică, el înalță reprezentarea omului la statutul de pictură istorică și reînnoadă legătura cu dragostea pentru materie. Scopul său, așa cum și-l definește, este „de a fi cel care transpune moravurile, ideile, aspectul epocii [sale], după cum crede ea, de a fi nu numai un pictor, ci mai mult de atât, de a fi om, într-un cuvânt, de a face artă adevărată [...]".

Un pictor „realist"?

În ciuda originii sale sociale (burghezie rurală), Gustave Courbet este un republican socialist și nu ezită să o spună sus și tare. Dacă ideologia se repercutează asupra operei, aceasta nu se întâmplă atât prin tematică (iconografia sa nu se limitează la oamenii simpli), cât mai ales prin opoziția lui „democratică" la regulile clasificante ale Academiei, care se caracterizează prin cele de procedură (gen și compoziție) și de bună-cuviință (idealizare și bun-gust). „Trebuie să degradezi arta", spune el cu provocare; de unde și scandalurile, acuzațiile de trivialitate, lipsa convenientelor etc. Dincolo de pictură, miza constă, pentru Courbet, în a acorda artei un nou loc în societate. În perioada Comunei, el încearcă, împreună cu o federație de artiști, să scoată arta din turnul său de fildeș, reformând totodată învățarea acesteia și a modalităților sale de receptare. Experiența ia sfârșit prin înfrângerea de către Thiers a mișcării comunarde.



Gustave Courbet
Caricatura lui Dupendant
Desen și acuarelă, 21 x 13,5 cm
Muzeul de Artă și Istorie, Saint-Denis

Prada caricaturiștilor. Lui Courbet, personalitate deranjantă și destul de caricaturală în sine (arogant, sfidător, cu râsul puternic și abdomenul mare), îi plăcea să spună despre sine că nu făcea temenele *courbet-tes*; el elabora – susținut financiar și intelectual de prietenii săi Bruyas, Champfleury, Proudhon – strategii (retrospectiva personală, crearea unei școli-atelier) pentru a deforma, în mod constant, mai întâi instituția Academiei, dar și orice recuperare în genul ei.

Afacerea coloanei. În timpul Comunei, el aprobă decizia de demontare a coloanei din Piața Vendôme, acest „rulou cu frișcă, acest nap de coloană: simbol imperial urât de toți republicanii"; tot lui îi revine responsabilitatea demolării acesteia, atunci când fervoarea revoluționară a scăpat de sub control. Condamnările la închisoare și amenzile considerabile îl vor apăsa la sfârșitul existenței sale.

„Un debut" și o „expunere de principii". Medaliat în anul 1849, Courbet este automat selecționat pentru Salonul din 1850. Prezintă *Înmormântarea la Ornans*, *Țărani din Flagey revenind de la târg* și *Spărgătorii de piatră*. Iconografia populară a acestor lucrări (despre care unii vor spune că este populistă) provoacă scandal.

Un tablou istoric. Nu atât subiectul lucrării l-a ofensat pe burghez, cât dimensiunile monumentale ale reprezentării. Courbet înfrânează, într-adevăr, regulile scenei de gen (portret de grup al populației locale), utilizându-le pe cele rezervate picturii istorice. Titlul complet al lucrării era *Tablou istoric cu figuri umane, al unei înmormântări la Ornans*. Compoziția, realizată în friză, nu permite distingerea cu claritate, în cadrul scenei, a unui centru lizibil, derutează și nivelează reprezentarea, nerespectând astfel principiile clasice. În sfârșit, în locul unui cadru aurit, Courbet a preferat o ramă din scânduri prost șlefuite.

O înmormântare la Ornans
Gustave Courbet, 1849
Ulei pe pânză, 315 x 668 cm
Muzeul Orsay, Paris



Realism și alegorie

Arta lui Courbet depășește prin complexitate simpla transpunere a realității sau apărarea unei ideologii. Faimoasa sa „alegorie reală", *Atelierul pictorului, alegorie reală privind o fază de șapte ani din viața mea artistică*, nu este altceva decât o capcană întinsă interpretării, așa cum pictorul îi spune, de altfel, prietenului său, criticul Champfleury: „Vei înțelege cum vei putea. Oamenii care vor să judece vor avea de ce. Se vor descurca cum îi va tăia capul; căci există oameni care se trezesc noaptea strigând și urlând: Vreau să gândesc!" Dacă, așa cum spune Courbet, „titlul de realist i-a fost impus așa cum li s-a impus celor de la 1830 titlul de romantic", exact sub acest titlu-manifest, *Despre realism – G. Courbet, expoziție de patruzeci de tablouri dintre operele sale*, își răspândește artistul catalogul său de „refuzat" al Salonului oficial al Expoziției Universale din 1855; el marchează prin această separare distanța față de autoritatea instituționalizată.

Materia

Realismul lui Courbet se găsește mai întâi în voința sa de a restitui prin pictură „densitatea" lucrurilor, a corpurilor, greutatea lor, viața lor, și acest fapt șochează publicul într-o perioadă în care se preferă reprezentarea idealizată și fadă a unor zeițe ca *Venus* a lui Cabanel. „Susțin că pictura este o artă extrem de concretă și nu poate consta decât în reprezentarea lucrurilor reale și existente. Este un limbaj pe de-a-n-tregul fizic care se compune, în loc de cuvinte, din toate obiectele vizibile", scrie Courbet, în 1861, cu ocazia deschiderii școlii sale din strada Notre-Dame-des-Champs, unde artistul nu concepe să transmită o metodă, ci să formeze pictori în stare să dea socoteală de epoca lor, căci „fiecare epocă trebuie să aibă artiști care să o exprime și să o reproducă pentru viitorime".



SOMNUL
GUSTAVE COURBET, 1866
ULEI PE PÂNZĂ, 135 X 200 CM
MUZEUL PETIT PALAIS, PARIS

Gustul pentru provocare. Tema pânzei intitulate și *Prietenele*, sau *Adormitele*, sau *Lene și lux* ar fi fost aleasă pentru a denunța depravarea moravurilor și lesbianismul din perioada celui de-al doilea imperiu. Însă această ipoteză nu ține seama prea mult de gustul lui Courbet pentru reprezentarea cărnii. Tabloul este o comandă a colecționarului Khalil Bey (comanditar al lucrării *Originea lumii* și primul cumpărător al *Băii turcești* a lui Ingres), convins de geniul lui Courbet, după ce văzuse *Venus și Psyche (Trezirea)*, un subiect cu pretext mitologic, dar încărcat de erotism.

Câteva date

1819 Se naște la Ornans.

1839 Copiază la Luvru maeștrii venețieni, spanioli și din Nord.

1841-1843 Lucrările sale sunt refuzate la Salon.

1844 *Autoportretul cu câine negru* este acceptat la Salon; serie de portrete „romantizante".

1849 *O după-amiază la Ornans*: medalie de aur la Salon.

1851 Scandal la Salon din cauza tripticului *Înmormântare, Spărgătorii de piatră* și *Țăranii din Flagey*.

1853 Scandal provocat de *Baigneuses*.

1855 După treisprezece refuzuri, dintre care și *Atelierul*, la Expoziția Universală din Paris, Courbet își deschide propriul său pavilion pe Avenue Montaigne (finanțat de Bruyas).

1861 Fondarea unei școli pe Notre-Dame-des-Champs.

1863-1864 *Întoarcerea de la Conferință* și *Venus și Psyche* sunt refuzate la Salon ca „necuviincioase".

1870 Președinte la Arte Frumoase. Crearea unei federații a artiștilor. Afacerea coloanei Vendôme și arestarea sa.

1871 Este închis la Sainte-Pélagie. Serie de naturi moarte.

1873 Exil în Elveția.

1877 Confiscarea bunurilor de către tribunal și amendă colosală pentru reconstituirea coloanei. Moare în Elveția.

1882 Intrarea la Luvru a *Înmormântării la Ornans*. Reabilitarea lui Courbet ca maestru al școlii franceze.



VALUL
GUSTAVE COURBET, S.D.
ULEI PE PÂNZĂ, 66 X 90 CM
MUZEUL DE ARTĂ, LYON

Peisaje și lirism. Numeroase peisaje și marine vin să infirme o direcție strict „socializantă" a operei lui Courbet. În aceste reprezentări îl conduce „ochiul natural". Spre deosebire de Manet, Courbet nu practică „pictura luminoasă": el păstrează preparările tradiționale, întunecate, ale fondurilor. Atracția sa pentru textură îl distinge de regula Academiei. În această lucrare, tratarea suprafeței „zidite", pe care o va admira Cézanne, se acordează cu reprezentarea; linia orizontului (centrală) separă două modalități picturale: densitate a tușelor împăstate pentru mare, modulare mai diluată pentru cer.

Corot și școala de la Barbizon

Școala naturii

Lucrând în natură și folosind-o ca motiv în operele lor încă din anii 1830, peisagiștii francezi stabilesc un nou raport între real și reprezentarea sa. Corot, apoi pictorii școlii de la Barbizon tulbură obiceiurile de a picta, atât la nivelul subiectelor, cât și al manierei picturale: „Peisajul clasic a murit, ucis de viață și de adevăr", scria Zola în 1868.

Problema peisajului: nașterea unui gen

Până prin 1830, observarea și reprezentarea naturii, cerute de Academie și teoretizate de Rogers de Piles, în lucrarea sa *Principiul învățăturilor despre pictură* în anul 1708, nu serveau decât ca decor al „picturii istorice" (scene mitologice sau biblice). La sfârșitul secolului al XVIII-lea, în special în Marea Britanie, peisajul este reevaluat: pe de-o parte, natura este teatrul „sublimului" (teoretizat de Burke, în anul 1757), iar peisajul permite jocul efectelor dramatice (efectele atmosferice dragi romanticilor); pe de altă parte, se acordă atenție topografiei și detaliului într-o manieră considerată „naturalistă". Puțin câte puțin, peisajul își pierde referințele literare și istorice, păstrând numai o valoare simbolică. Această schimbare de statut devine efectivă o dată cu crearea, în 1817, a premiului Romei pentru peisaj, recunoaștere academică dublată în curând de o acceptare din ce în ce mai largă din partea publicului.

Corot, o operă singulară

De formație clasică, Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) este desemnat în 1835, pentru lucrarea sa *Agar în deșert*, principal maestru al „peisajului istoric". Dacă el se îndepărtează totuși de această linie, o face mai ales din grijă pentru acuitatea observației și din dorința de a conserva emoția care a provocat-o. Este foarte important, pentru el, „să nu se piardă niciodată prima impresie care ne-a emoționat". Opera sa are, cu toate acestea, mai multe fațete: comenzi oficiale și expuneri la Salon, peisaje „lirice" foarte apreciate de public și distinse de Napoleon al III-lea în 1855 și o atracție mai personală pentru reprezentarea figurii umane.

Școala de la Barbizon

În 1833, Théodore Rousseau (1812-1867) descoperă satul Barbizon la marginea Pădurii Fontainebleau, unde se instalează în 1847, urmat de Jean-François Millet (1814-1875) în 1849. Corot și Courbet își petrec aici lungi perioade de timp. Mai mult decât o teorie, noțiunea de școală este justificată de afinitățile care îi reunesc pe artiștii atrași de peisaj și care fug de orașul devenit inuman: Rousseau, Daubigny, Troyon, Diaz, Dupré, Millet, Descamps, Jacque. Lor li se alătură



Podul de la Narni
Jean-Baptiste Corot, 1826
Ulei pe hârtie marufată pe pânză, 34 x 48 cm
Muzeul Luvru, Paris

Inspirația italiană. Din numeroasele sale călătorii în Italia (1825-1828, 1834, 1843), Corot reține mai puțin studiul capodoperelor clasice decât pe cel al luminii, articulând spațiul în mase distincte. El își constituie de asemenea un repertoriu de motive pe care-l va folosi de-a lungul întregii sale opere.

Problema schiței. Corot practică așa-numita *pochade* (pictură executată la repezeală, în ulei) și nu tehnicile obișnuite de lucru, pe viu, asupra unui motiv: laviu, acuarelă, creion. Factura foarte schițată a prim-planului amintește dimensiunea „pregătitoare" a acestei lucrări care-și va găsi o finalitate „cu compoziție" la Salonul din 1827 *(Vedere din Narni)*. De-abia cu *Portul Rochelle* din 1851, lucrările sale pictate direct, la motiv și considerate până atunci neterminate, își vor găsi locul în expoziții.

Iconografia rurală. Potrivit biografilor lui Corot, lucrarea a fost realizată la Barbizon. Vena rurală îl apropie într-adevăr de pictorii școlii de la Barbizon. Corot marchează astfel, la sfârșitul carierei, adeziunea sa la estetica contemporană chiar dacă, spre deosebire de Millet, accentul nu este pus pe personaje, ci pe cadrul lor de viață.

Curte de țară lângă Paris
Jean-Baptiste Corot, 1865-1870
Ulei pe pânză, 46,5 x 56 cm
Muzeul Orsay, Paris



artiști veniți din întreaga Europă și chiar din Statele Unite ale Americii. Expoziția Universală din 1855 marchează consacrarea lor oficială și publică. Influențați de Constable (remarcat în mod deosebit la Salonul din 1824) și de maeștrii olandezi din secolul al XVII-lea, ei sunt solidari în special în privința picturii în *plein air*, și studiile lor asupra motivului naturii tind a avea o valoare intrinsecă. Dacă acești artiști continuă să utilizeze fondul întunecat și bruniri bitumoase, ei lucrează totuși mai puțin în atelier și întrețin, în consecință, un raport mai liber cu compoziția, plasând observația și expresia poetică deasupra respectului pentru regulile academice. Vor realiza, astfel, o legătură dialectică cu imitația clasică la care impresioniștii vor renunța. În 1860, și Sisley descoperă satul Barbizon, în apropiere de Fontainebleau, și îi va călăuzi în direcția aceasta pe Renoir, Bazille și Monet, care își vor împlini astfel destinul.



Vederea Câmpiei Montmartre (efect de furtună)
Théodore Rousseau, cca 1850
Ulei pe pânză, 23 x 35 cm
Muzeul Luvru, Paris

Legătura cu pământul. Rousseau nu este un pictor călător, el rămâne atașat de un registru de motive clare (crâng, pădure), oferite din belșug de pădurea de la Fontainebleau, ca și de exemplul peisagiștilor olandezi Ruysdael sau Hobbema.

Gustul pentru efectele atmosferice. Locul acordat cerului în această panoramă, tehnica folosită ca și efectul de furtună arată gustul special al lui Rousseau pentru perspectiva aeriană și schimbările de lumină. Acest interes pentru fluctuațiile meteorologice trimite atât la efectele dramatice romantice, cât și la preocuparea pentru precizia notației fugitive, care nu îi va lăsa indiferenți pe impresioniști, în special pe Monet și pe Sisley, discipolii săi.



Marea ciobăniță (Ciobăniță cu turma, Ciobăniță păzind oile)
Jean-François Millet, 1862-1864
Ulei pe pânză, 81 x 101 cm
Muzeul Orsay, Paris

Un pictor de personaje. După revoluția de la 1848, care marchează triumful omului din popor, țăranii ocupă un loc important în pictură. Millet, deși este foarte atașat de Barbizon, preferă peisajelor în sine scene împrumutate din viața rurală și în special din muncile câmpului. El își lucrează pânzele pe durata unei perioade îndelungate astfel încât memoria și imaginația se amestecă: particularitățile individuale sunt înlăturate pentru a crea arhetipuri, reinterpretate de numeroși pictori, dintre care Seurat, Van Gogh și, mai târziu, Salvador Dali.

Monumentalitate. Departe de încrâncenarea *Spărgătorilor de piatră* (1849) a lui Courbet, această ciobăniță împărtășește reculegerea hieratică a țăranilor din *Angelus* (1859). Opera lui Millet se înscrie în tradiția picturii olandeze din secolul al XVII-lea. Realismul său arată mai cu seamă armonia dintre om și natură decât un angajament politic precis.

Expresii ale realismului în Occident

Lumea așa cum este

Dacă realismul s-a constituit, în modul cel mai coerent, în Franța, fenomenul (la diferite niveluri și sub multiple aspecte) s-a manifestat în întreaga Europă și în Statele Unite ale Americii. Datorită deschiderii geografice și diversității contextelor în care s-a format, realismul apare ca un ansamblu disparat și acoperă realități foarte diverse.

Ca urmare a revoluției din 1830 și a „primăverii popoarelor" care a cuprins întreaga Europă în 1848, realismul s-a impus în Franța prin personalități precum Gustave Courbet, Honoré Daumier și, mai târziu, Édouard Manet și a fost însoțit de scrieri teoretice, de la Champfleury până la Flaubert. Realismul s-a dezvoltat foarte repede și în alte țări. Deși nu este vorba chiar despre o „mișcare", a existat totuși o formă de realism de avangardă. Acesta se manifestă atât în manieră, cât și în iconografie și se concentrează pe folosirea regulilor academice. Prioritatea procedeelor tehnice dezvoltată la Academie (desen anatomic, perspectivă, travaliul „finisajului") pare propice apariției unui alt tip de realism în manieră „fotografică", care punea în evidență caracterul iluzionist (*trompe l'œil*). La sfârșitul secolului al XIX-lea, o dublă preocupare, pentru verosimil (în pictura istorică) și pentru acuitate, va contamina vechea clasificare a „artei mari".

Problema iconografică

Realismul rămâne vehiculul unei ideologii progresiste: nu este vorba nici de a perpetua idealizarea susținută până atunci, nici de a continua „pitorescul" romantismului. Toate subiectele considerate vulgare și banale sunt demne de a fi reprezentate. Alegerea iconografică se deschide acum în mod considerabil,



Interior cu balcon
Adolph von Menzel, 1845
Ulei pe carton, 58 x 47 cm
Alte National Galerie, Berlin

Un artist oficial. O mare parte a muncii lui Menzel se înscrie într-o hagiografie imperială. Pictorul este mai întâi în serviciul lui Frederic cel Mare, considerat un simbol al Germaniei Mari, apoi în cel al lui Wilhelm I. El face deci pictură istorică de propagandă, apelând la reproducerea realistă dezgolită de orice sentiment patetic (finisare minuțioasă și preocupare aproape jurnalistică pentru detaliu).

O manieră liberă. Eliberat de constrângerile comenzii, el face pe mici formate o pictură „privată" care nu ignoră inovațiile în materie de manieră (Manet, Constable). În *Interior cu balcon*, încadrarea și tușa fac dovada unui simț foarte obiectiv al realului și a unui gust pentru simplele efecte de lumină fără nici o preocupare pentru narațiune.



Canotorii (Frații Schreber)
Thomas Eakins, 1874
Ulei pe pânză, 38 x 55,9 cm, Yale University Art Gallery

Specificitatea americană. Dacă Eakins a acumulat la Paris, în atelierul lui Gérôme, principiile unei tehnici academice verificate, el o adaptează Americii în special prin motivele alese: scene obișnuite pentru *plein air*. Alegerea iconografiei este „modernă", spontaneitatea este stăpânită de preocuparea pentru compoziție și de greutatea mesajului: natura trebuie să fie purtătoare de valori morale, în tradiția peisajului de la Hudson River School.



Edecarii de pe Volga
Ilia I. Repin, 1872
Ulei pe pânză, Muzeul Rus, Sankt Petersburg

Un realism ideologic. În 1871, Repin participă la crearea Societății expozițiilor ambulante: *peredvijniki*. După ideea Societății, realul este superior ficțiunii, iar arta trebuie să se adreseze tuturor claselor sociale, lăsând la o parte autoritățile oficiale; arta are într-adevăr misiunea să învețe și să emancipeze. Datorită acestei lucrări, Repin va fi considerat, în 1934, referința istorică a dezvoltării doctrinei realist socialiste.

Libertatea individuală. În mod ciudat, opera lui Repin se devalorizează prin eclectismul său; artistul nu va ezita să-și schimbe maniera independent de logica internă a operei, dar în raport cu subiectul său. În această reprezentare, el utilizează datele picturii monumentale istorice aplicate la un subiect contemporan. Tabloul a fost considerat în epocă o alegorie a poporului rus încovoindu-se, în ciuda abolirii sclaviei (1861), sub opresiunea nobililor.

mergând de la evocări contestatare, la simpla descriere a cotidianului, și pune din nou sub semnul întrebării ierarhia genurilor. Se conturează, așadar, în realism o alternativă între arta fără subiect (în sensul secolului al XIX-lea, adică fără semnificație narativă, fără mesaj, așa cum o practică, de exemplu, pictorii „percepției directe" din școala de la Barbizon) și realismul tematic, în care mijloacele picturii sunt subordonate discursului său.

Mic tur al Europei

Fără a face din Franța căminul realismului, influența conjugată a peisagiștilor de la Barbizon și a lui Courbet (care a expus de la München la Bruxelles) este de netăgăduit în întreaga Europă. În Germania, realismul „Biedermeier" preferă reprezentarea intimității domestice a burgheziei, în timp ce vena sa socială este demonstrată de Adolf von Menzel. Tendința este mai axată pe iconografia motivului în Austria cu A. Romako sau în România cu N. Grigorescu, în timp ce în țările nordice artiștii se atașează în mod special de practica picturii de *plein air*, în special W. Eckersberg și C. Kobke. Pictura socială belgiană, de la Charles de Groux la Constantin Meunier, se înscrie între datele artei sale angajate și tradiția națională a picturii flamande din secolul al XV-lea. În Italia, câțiva tineri pictori florentini (Silvestro Lega, Giuseppe Fattori, Telemaco Signorini), legați de ideea unității italiene și sfidând academismul, sunt desemnați în mod peiorativ prin termenul de „macchiaioli". Practica acestei *macchia* (pată) este suficientă pentru a marca opoziția lor față de grupul „puriștilor", adepți ai liniei-arabesc.

„Realizarea prin pete." Macchiaiolii redau prin pete de culoare impresia realului surprins direct; după cum precizează Signorini, „*macchia* nu este decât o formă accentuată a clarobscurului". Însă, așa cum o vor dezvolta impresioniștii, nu contează atât culoarea care desenează forma, cât gradarea sa în tonuri, în funcție de lumină. Lega prezintă o versiune clasicizantă a *macchia*: el respectă perspectiva dalajului solului și nu face să dispară forma, așa cum va proceda Fattori. Gustul pentru *plein air* și micile formate sunt, de asemenea, o caracteristică a pictorilor macchiaioli.

La Pergola
Silvestro Lega
Ulei pe lemn
Pinacoteca di Brera, Milano



Nazareeni și prerafaeliți

Pelerinaj la izvoare



FAMILIA SFÂNTULUI IOAN BOTEZĂTORUL ÎN VIZITĂ LA FAMILIA LUI IISUS
JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, 1817
ULEI PE PÂNZĂ, 123 X 102 CM
GEMÄLDEGALERIE NEUER MEISTER, DRESDA

Întoarcere la izvoarele artei germane. Preocuparea pentru detaliu trădează pasiunea lui Carolsfeld pentru Evul Mediu și dorința sa de a „germaniza" iconografia. Subiectul, destul de anecdotic, este reinterpretat: Fecioara ocupă locul cel mai important al scenei, mâinile sale se află în aceeași axă cu copilul adormit. Degetul Sfântului Ioan și cel al tatălui său îl arată, de asemenea, pe copil. Toate personajele sunt aureolate, exceptându-L pe Iisus, al cărui somn simbolizează inocența. Sfântul Ioan Îl indică cu ostentație, așa cum Îl va recunoaște și la apa Iordanului, printre mulțimea venită să primească botezul. În sfârșit, trandafirii, elemente tradiționale ale unei vechi iconografii germane (*Fecioara în grădina cu trandafiri* a lui Stefan Lochner, *Fecioara în boschetul cu trandafiri* a lui Dürer), fac trimitere simbolică la coroana de spini.

GERMANIA ȘI ITALIA
FRIEDRICH OVERBECK, CCA 1828
ULEI PE PÂNZĂ, 95 X 105 CM
GEMÄLDEGALERIE NEUER MEISTER, DRESDA

Pasiunea artei italiene. Overbeck reprezintă aici, sub forma simbolică a două logodnice, Germania, patria sa, și Italia. Asimilarea figurilor alegorice ale Nordului și Sudului cu două „principii opuse" este o caracteristică a romantismului și, afortiori, a simbolismului care închide secolul al XIX-lea. Percepute ca simboluri, Germania și Italia sunt tratate de Overbeck cu un mare lux de atribute ideale și exemplare: realizarea este subordonată unei idei și traduce aspirațiile tânărului artist, care alungă melancolia dorului „patriei", *Vaterland*, pentru soare, unde opera colectivă a nazareenilor se poate maturiza fără piedică.



Un grup de artiști germani se reunesc în 1810 la Roma și formează mișcarea nazareeană împotriva neoclasicismului slăvit de Johann Joachim Winckelmann. Ei îi iau ca modele pe Dürer, pe Rafael și pe primitivi, pentru a da artei baze religioase și patriotice noi. În 1848, se formează pe același model confreria prerafaeliților care, desprinzându-se de realismul timpului, caută în trecut o lume pierdută.

Șase tineri pictori germani, grupați în cadrul Confreriei Sf. Luca, se reunesc la Roma, în 1810, pentru a lucra într-o veche mânăstire. Mișcarea nazareeană, nume care le-a fost dat din cauza modului de viață monastic și a pletelor lor, adaugă romantismului motivul portretului care fusese, adesea, înlăturat de peisaj.

Reînnoirea artei germane

Nazareenii se instalează la Roma, dornici să se îndepărteze de un învățământ academic și provincial și să regăsească puritatea modelelor sublime: Rafael și Botticelli, dar și Dürer și maeștrii germani din secolul al XV-lea. Sub influența conducătorilor mișcării, Franz Pforr și Friedrich Overbeck, nazareenii practică

portretul și autoportretul, precum și ilustrarea unor teme biblice sau a unor opere literare, ca *Faust*. Linia lor este pură și delicată. O dată cu sosirea printre ei a lui Schnorr von Carosfeld și a lui Peter von Cornelius, arta lor încă intimistă va căpăta o nouă dimensiune, hotărât religioasă la primul, monumentală la Cornelius, demonstrând un ideal patriotic de reînnoire a unei „mari arte germane". Stilul nazareenilor va evolua atunci către un clasicism și o tehnică impersonale, mai ales după ce acced la comenzi publice importante, cum este ciclul frescelor de la Casa Bartholdy, executate sub conducerea lui Cornelius.

Paradisul pierdut al prerafaeliților

În afară de revendicarea religiozității, fraternitatea prerafaelită, creată în 1848 de britanicii William Hunt, John Everett Millais și Dante Gabriel Rossetti, este caracterizată prin refuzul categoric al imitării realității în beneficiul imaginației și prin redescoperirea primitivilor italieni, adică a artei de cult anterioare canoanelor academice impuse de Rafael. Ca și nazareenii, ei pictează astfel numeroase evenimente biblice sau extrase din texte vechi, legate de istoria sfântă. Prin aceasta, se opun realismului, deși împărtășesc adeseori aceleași înclinații politice. Puternic impregnată de misticism, pictura prerafaelită adoptă totuși, în special la Hunt, o precizie fotografică. Inspirându-se din legendele sau din textele literare de bază, cum ar fi *Divina Comedia* a lui Dante, artiștii oferă viziuni subiective și totodată foarte ilustrative, ceea ce i-a adus acestei picturi „literare" recunoașterea de către André Breton, în lucrarea sa *Manifestul suprarealismului*. După adeziunea lui Edward Burne-Jones și a lui Aubrey Beardsley, prerafaelismul devine una dintre mișcările cele mai influente din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Contribuția esențială va fi în domeniul artelor decorative, de unde estetica sa prețioasă se va extinde la ilustrația populară.



BEATA BEATRIX
DANTE GABRIEL ROSSETTI, 1872
ULEI PE PÂNZĂ, 87,5 X 69,3 CM
HUTCHINSON COLLECTION, ART INSTITUTE, CHICAGO

Inspirația literară. Logodnica lui Dante pare că se roagă, aproape în transă. Un porumbel îi aduce nu aureola martiriului, ci o floare de mac simbolizând viitoarea sa adormire. Cadranul solar îndreptat către ochii săi închiși introduce timpul în visul lui Beatrice, singurul element real într-un tablou construit pe două registre. În partea de jos, poetul deznădăjduit pare să implore. Rama aurită încadrează figura tinerei femei, al cărei chip este luminat de o deschidere într-un peisaj ireal, flancat de personaje ale cuplului mitic. *Divina Comedia* nu a încetat să-i inspire pe pictori, în special pe cei ai epocii romantice. Aluzii la capodopera lui Dante se vor regăsi la sfârșitul secolului XX în pictura lui Gérard Garouste și la anumiți reprezentanți italieni ai transavangardei.



ISOLDA
AUBREY BEARDSLEY, CCA 1895
LITOGRAFIE
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

La originea curentului Art nouveau. Această operă este emblematică pentru tendința tardivă a prerafaelismului, care anunță curentul Art nouveau. Beardsley este un estet care preferă linia și eleganța decorative. Libertatea exagerată a formelor și a proporțiilor amintește de deformare: artificiul este împins către neverosimil pentru a atinge o epură. Erotismul celorlalte figuri feminine ale lui Beardsley lasă locul, în această imagine, unei caricaturi alungite reprezentând dragostea tragică. Forței Isoldei medievale și a mitului originar i se substituie simbolul morbid al unei Isolde victimă și în același timp otravă, amintind de întunecata capodoperă a lui Wagner.

Édouard Manet

Nașterea modernității

Devenit un model pentru tânăra generație care începe să vorbească despre „banda lui Manet", Édouard Manet afirmă prioritatea în școala modernă și-și dezvoltă arta împrumutând din pictura clasică pe care o pune în serviciul unei actualități inedite în alegerea subiectelor.

Provenind din marea burghezie pariziană, Manet este pasionat foarte devreme de artă și, la optsprezece ani, intră în atelierul pictorului de scene istorice Thomas Couture, unde dă dovadă de aptitudini tehnice excepționale dublate de refuzul convențiilor academice. Dacă Manet nu împinge încă forma către caricatură, el arată de la început un gust sigur pentru libertatea exagerată și pastișă. În ciuda relațiilor lor dificile, Couture rămâne pentru elevul său o prezență artistică puternică; Manet își va forma, prin opoziție, propria personalitate, înainte de a părăsi acest atelier pentru a se consacra copierii vechilor maeștri Giorgione, Tizian, Diego Velázquez, Frans Hals.

Un modern în dezacord cu timpul său

În 1859, Manet îl întâlnește pe Baudelaire, care remarcă, printre primii, amestecul paradoxal de tradiție și de modernitate din opera tânărului pictor. Inspirat, poate, de un poem al lui Baudelaire sau de un personaj al lui Zola, ***Băutorul de absint***, realizat între anii 1858-1859, este refuzat de juriul Salonului, care, în 1861, îi va accepta totuși lucrarea ***Guitarrero***, influențată de Murrillo ca subiect și de Velázquez ca tehnică. Lucrările sale stârnesc numeroase scandaluri. ***Dejun pe iarbă***, reinterpretare a unei lucrări de Giorgione, este



DEJUN PE IARBĂ
ÉDOUARD MANET, 1863
ULEI PE PÂNZĂ, 208 X 264 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Transgresiunea convențiilor. Juriul, care a refuzat categoric acest tablou, a fost șocat de absența pretextului literar, susceptibil să legitimeze, nu fără ipocrizie, prezența lipsită de prejudecăți a nudului din primul plan. El a fost însă la fel de tulburat de realismul acestei tinere femei goale, privind spectatorul, aflată în prezența unor bărbați îmbrăcați în costume moderne, și care nu apare în vis, ca o fantasmă idealizată a personajelor masculine, sau o nimfă, ci la fel cu una din tovarășele lor de petreceri câmpenești, pe care spectatorul, aflat în poziția de observator, pare să o surprindă.

Arta deturnării. Tabloul a fost cu atât mai remarcat cu cât compoziția sa face o aluzie directă la *Concertul câmpenesc*, atribuit pe atunci lui Giorgione și astăzi lui Tizian, de la Muzeul Luvru, și prezent în mintea tuturor spectatorilor informați. Manet se adresează unei categorii sociale precise, al cărei pretins bun-gust caută să-l demaște.



OLYMPIA
ÉDOUARD MANET, 1863
ULEI PE PÂNZĂ, 130 M X 190 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Pastișă și inovație. Influențat de *Venus din Urbino*, a lui Tizian, Manet creează, prin *Olympia*, o Venus fără fard sau asemănare. Olympia, în realitate Victorine Meurent, model profesionist cu o proastă reputație, prezintă toate atributele unei prostituate sau ale unei femei întreținute; nuditatea sa, bijuteriile, orhideea și pantofii sunt tratate cu precizia naturii moarte. Buchetul, servitoarea și pisica neagră reprezintă obscuritatea în care ea își exercită meseria, a cărei decădere socială și lipsă de satisfacții o arată Manet, evitând să împodobească scena cu vreo aluzie la voluptate. Tratarea nu flatează o eventuală „frumusețe feminină ideală" printr-un modeleu rafinat: ea urmărește doar prezența corpului, mai mult etalat decât descris. Ultragiată, critica nu a fost păcălită și a calificat-o pe *Olympia* ca „fezandată".

refuzată de juriul Salonului din 1863, iar *Olympia*, variantă a lui *Venus din Urbino* de Tizian, este respinsă în 1865. Acestor tablouri li se reproșează cruditatea opusă lirismului găunos caracteristic academismului și critica ipocritului bun-gust burghez.

Manet și impresionismul

Cercul impresionist, în formare în anii 1870, îl adoptă pe Édouard Manet ca pe un precursor și maestru, rol pe care el nu și-l va asuma, rămânând în acest timp foarte atent la lucrările celorlalți. Influența impresionismului se manifestă destul de repede în cazul lui, în special prin noutatea lejeră a subiectelor (intenție anunțată deja în *Muzica la Tuileries* din 1862) și împrumuturile tot mai rare de la clasici. La sfârșitul anilor 1870, lumea artei oficiale și critica decid să îl „tolereze" pe Manet, acceptându-i tablourile în Saloane. Stilul său a evoluat spre un mai mare rafinament, însă naturalismul marcat de Zola îi determină revenirea la dimensiunea socială în *Nana* în 1877. *Un bar la Folies-Bergère* (1881-1882), reprezentând o tânără chelneriță văzută frontal în timp ce în oglinda din spatele ei se reflectă, printr-o aberație a perspectivei, imaginea fetei întoarsă trei sferturi și cea a clientului, ar putea ține loc de simbol al stilului lui Manet. El deschide într-adevăr noi căi în pictură, eliberând-o de academismul literar al timpului său și conferindu-i o nouă vocație: prezentarea realității exterioare prin crearea unei realități picturale. Rupând cu realismul lui Courbet sau Millet și refuzând transmiterea unui mesaj social pronunțat, pictura lui Édouard Manet se prezintă ca un echivalent autonom al subiectului pe care îl înfățișează, și nu ca un instrument servil al imitației.



Cântărețul din flaut
Édouard Manet, 1866
Ulei pe pânză, 160 x 98 cm
Muzeul Orsay, Paris

O practică fără concesie. Trimiterea *Cântărețului din flaut* la Salon îi aduce lui Manet un nou refuz. Această reprezentare cu aparența unei schițe de gen minor, poză în travesti a Victorinei Meurant, are cel puțin avantajul de a nu concura cu două dintre modelele consacrate de tradiție: Giorgione și Tizian. Departe de a calma jocul estetic, formele sunt sumar schițate. Silueta se proiectează fără tranziție pe un fond de-abia modulat, în orice caz fără perspectivă. Culoarea subliniază, prin simplismul aplatului, opoziția brutală a negrului cu roșul. Pe scurt, toate elementele par reunite pentru a indispune și mai mult juriul decât în tentativele precedente.

„Pictura înseamnă pictură" (Édouard Manet). De fapt, Manet își construiește un stil propriu care mânuiește desenul și culoarea cu o brutală naturalețe, ceea ce conduce la deplasarea economiei centrale a tabloului, de la narațiune către conținutul propriu-zis pictural. Acest nou centru de gravitate va condensa de acum înainte interesul și căutările pictorilor novatori și chiar invențiile avangardei.

Câteva date

1832 Se naște la Paris.
1850-1856 Elevul lui Thomas Couture.
1859 *Băutorul de absint* (refuzat la Salon). Întâlnire cu Baudelaire.
1861 Mențiune „onorabilă" la Salon pentru *Guitarrero*.
1862 *Dejun pe iarbă* (refuzat la Salon).
1864-1871 Se află în fruntea tinerei generații saturate de arta oficială.
1865 Expune la Salon lucrarea *Olympia*, primită cu indignare.
1866 *Cântărețul din flaut* și *Actorul tragic* (refuzat la Salon). Zola îi ia apărarea în *Evenimentul*.
1873 *Bunul Bock* îi aduce în sfârșit succesul. Ruptură cu impresioniștii.
1874-1883 Influența naturaliștilor.
1876 Portret al lui Mallarmé. Ilustrarea lucrării *După-amiaza unui faun*.
1877 *Nana*.
1882 *Un bar la Folies-Bergère*.
1883 Moare la Paris.

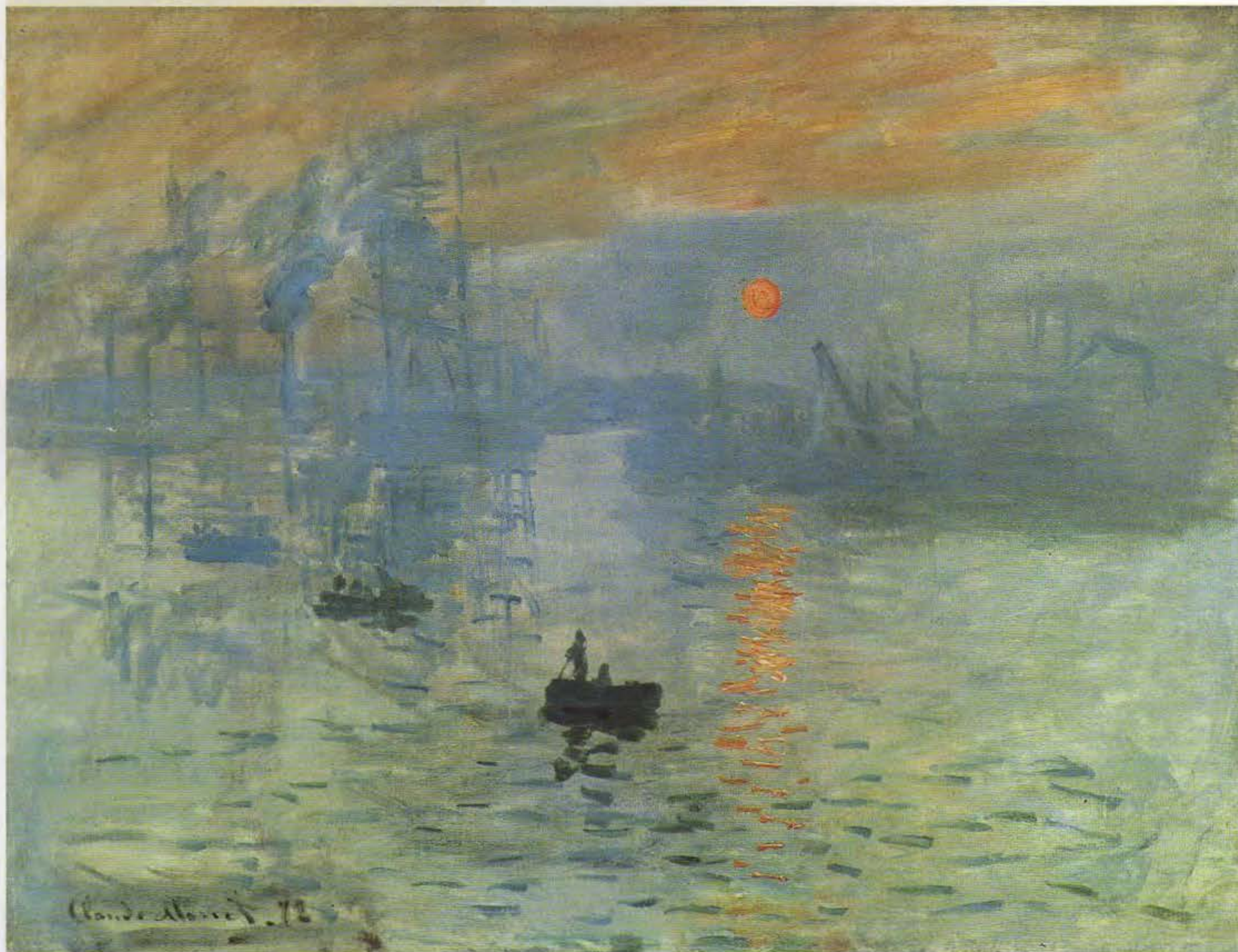


În barcă
Édouard Manet, 1874
Ulei pe pânză, 97 x 130 cm
H.O. Havenmeyer Collection
Metropolitan Museum of Art, New York

Un instantaneu pe viu. Dacă subiectul trădează o influență impresionistă, tehnica îi este proprie lui Manet: contururi și aplaturi îl conduc spre tușă. Dar interesul major al tabloului constă în încadrarea fotografică a scenei. Reprezentarea este focalizată pe personaje, lipsite cu toate acestea de vreo intenție narativă sau iconografică. Mișcarea este sugerată de o anumită neclaritate în redarea apei, ceea ce evocă fluul planului secund în fotografie. Pictorul american Edward Hopper a privit fără îndoială acest tablou și a învățat, în parte, de aici, punerea în scenă rece și detașată a solitudinii umane.

Impresionismul

Pictura clipei fugitive și a senzației



Impresie, răsărit de soare
Claude Monet, 1872
Ulei pe pânză, 50 x 65 cm
Muzeul Marmottan, Paris

În 1874, are loc prima expoziție a „Societății anonime cooperative și cu capital variabil a artiștilor pictori, sculptori, gravori etc.", fondată cu un an înainte și care va fi apreciată ca „impresionistă".

Expoziția reunește 30 de participanți printre care Eugène Boudin, Paul Cézanne, Edgar Degas, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley și Claude Monet, a cărui pânză, *Impresie, răsărit de soare*, concentrează atacurile și dă numele său mișcării. Șapte alte manifestări se derulează până în 1886, atrăgându-i și pe Paul Gauguin, Odilon Redon și, în sfârșit, pe Georges Seurat și Paul Signac. Vincent Van Gogh, Toulouse-Lautrec și Édouard Manet, deși apropiați de impresioniști, nu se vor alătura oficial Societății anonime.

Un manifest? „Mi s-a cerut un titlu pentru catalog. Lucrarea aceasta nu putea să treacă drept o vedere din Havre. Am răspuns: puneți «Impresie»", va mărturisi Claude Monet. Critica, chiar și ostilă, nu s-a înșelat atunci când a făcut din titlul lucrării un fel de manifest estetic pentru o mișcare nouă.

Culoarea mai presus de orice. Pictura, împinsă de fotografie, se îndepărtează de imitație pentru a se juca cu propriile sale mijloace, culoarea și forma. Ceea ce frapează este noul mod de construire a tabloului, bazată pe echilibrul constrastului a două complementare, oranjul pătimaș și albastrul.

> *„Umpleți cu alb sau cu negru trei pătrimi dintr-o pânză, frecați resturile cu galben, punctați la întâmplare pete roșii și albastre și veți avea o impresie de primăvară în fața căreia adepții vor cădea în extaz."*
>
> *Émile Cardon,* Presa, *29 aprilie 1874*

Ruptură cu gustul burghez și rețetele de atelier

Sub steagul impresionismului s-au reunit, în funcție de evenimente și de întâlniri, artiști extrem de diverși în ceea ce privește inspirația, subiectele, tehnicile sau gândirea: peisagiști sau pictori ai figurii umane, desenatori sau coloriști, *plein air*-iști sau nu, senzitivi sau meditativi... Totuși, lor le sunt comune mai multe opțiuni: resping cu hotărâre rețetele de atelier și marile teme tradiționale ale mitologiei sau religiei, prețuite de Școala de Arte Frumoase și de Saloanele oficiale; contrazic astfel gustul burghez, propunând o pictură mai întâi simplă, dar care își descrie timpul cu o precizie infinit mai mare decât aceea a concurenților lor (și adesea prieteni), aflați în trena artei oficiale; atrași mai degrabă de mulțime, de mișcările și de felul ei de a se distra, preferă siluete și mai puțin studii psihologice; simt mai presus de orice gustul cromatismului și al materiei, căutând să sesizeze efectele fugitive ale luminii, ale mișcării și ale senzațiilor pe care le produc.

Lumină și culoare

Printre modelele estetice ale impresioniștilor trebuie citați mai întâi Manet, Gustave Courbet și stampa japoneză, apoi Jean-Baptiste Corot și pictorii de la Barbizon, în fine Delacroix, Turner, coloriștii venețieni, spanioli sau flamanzi, dar și Ingres. Ar trebui, de asemenea, amintit rolul fotografiei, care sugerează încadrări în transpuneri, dar mai ales eliberează pictura de funcția „realistă". Teoriile științifice ale luminii și ale



PLAJA DE LA TROUVILLE
LOUIS EUGÈNE BOUDIN, 1864
ULEI PE PÂNZĂ, 26 X 48 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Un precursor al impresionismului. Boudin, „regele cerurilor" după părerea lui Corot, devine celebru prin peisajele sale de la malul mării, din Normandia sau din Bretania. Producția sa abundă în mici tablouri care lărgesc formatul marinelor până la depărtările unde artistul ar vrea să „înoate". Boudin îl va iniția pe tânărul Monet în pictura de *plein air* și în tușa divizată.

Pictura timpului care trece. În acest tablou, notațiile spontane care surprind distracțiile burgheze de pe plajă marchează întâlnirea cerului și mării printr-o bandă orizontală formată din pete vii și multicolore. Boudin reușește să fixeze pe pânză insesizabila mișcare a apei, a aerului, a mulțimii.



DRUMUL DIN LOUVECIENNES
CAMILLE PISSARRO, 1870
ULEI PE PÂNZĂ, 46,5 X 55 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Un pilon al impresionismului. Pissarro a cimentat mișcarea impresionistă prin angajamentul și perspicacitatea sa, recunoscând foarte devreme talentul lui Cézanne, al lui Gauguin și al lui Seurat, cărora el le va împărtăși rând pe rând preocupările plastice, respectiv stilurile.

Pensula naturii. Admis la Salonul oficial, Pissarro își caută o cale mai personală pe lângă Corot care îi declară: „Dumneata vezi verde". Peisagist, Pissarro a fost, și prin convingerile politice, partizanul unei arte apropiate de subiectele familiare, eliberată de o narațiune savantă. Acest tablou, care încearcă să prindă aspectele schimbătoare ale naturii, dă tonalitatea dominantă a subiectelor tratate în perioada Expoziției din 1874.

culorii, în special tratatele lui Eugène Chevreul, îi conduc, în sfârșit, pe impresioniști la o nouă concepție cromatică: paletă luminoasă, preferință pentru culorile vii, tușă, direcție.

Un grup individualist

Impresionismul este o mișcare fără teorii a priori, care cunoaște divergențe și totodată poziții radicale. Monet pare atras de eroziunea formelor, fie că este efectul luminii solare intense sau cel de estompare produs de brumă; Renoir traduce senzualitatea cărnii într-o tehnică în care culoarea și desenul se echilibrează, în timp ce Degas scrutează dinamismul corpului disciplinat al dansatoarelor sau relaxat al femeilor în fața oglinzii. Cézanne, apostol al construcției și al serialității, întoarce spatele unui naturalism apreciat a fi prea intuitiv și „decăzut". Gauguin împărtășește aceeași privire critică și reintegrează o dimensiune simbolică în imaginarul său care caută primitivism. Cât despre Seurat, el explorează în mod aproape științific componentele luminoase ale eclerajului și sistematizează divizionismul, din plin reinterpretat în continuare.

Scandalul ia sfârșit

O dată cu impresionismul, începe și era marilor negustori: Paul Durand-Ruel, care îi apără pe pictorii „săi" până în Statele Unite, sau Ambroise Vollard, negustor de Cézanne, apoi de Matisse și de Picasso. Ieșită din marginalizarea trăită în perioada Expoziției Universale din anul 1889, mișcarea impresionistă devine, înainte de primul război mondial, o modă continuată de artiști la fel de diverși (și divergenți) ca Fernand Léger sau Francis Picabia. Impresionismul supraviețuiește războiului, continuând să fie prezent în pânzele fondatorilor săi până la dispariția lui Renoir (*Baigneuses*, 1918-1919) și a lui Monet (*Nuferii*, 1918-1926).

Expozițiile impresioniste

1874 Un grup de artiști, refuzați la Salon, formează o „Societate anonimă cooperativă de artiști pictori, sculptori, gravori etc." și organizează o expoziție în vechile spații ale lui Nadar, pe Blvd. Capucinilor 35. Printre cei 30 de artiști se află: Boudin, Cézanne, Degas, Guillaumin, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley. Au refuzat să participe: Corot, Fantin-Latour, Jongkind, Manet. Monet expune aici *Impresie, răsărit de soare.*

1876 A 2-a expoziție la Galeria Durand-Ruel, pe str. Le Peletier 11. Printre cei 18 artiști se află: Caillebotte, Degas, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley. Cézanne refuză să participe.

1877 A 3-a expoziție, pe str. Le Peletier 6. Printre cei 18 artiști se află: Caillebotte, Cézanne, Degas, Guillaumin, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley.

1879 A 4-a expoziție, pe Avenue de l'Opera 28. Printre cei 15 artiști se află: Bracquemont, Caillebotte, Mary Cassatt, Degas, Monet, Pissarro. Renoir expune, nu fără succes, la Salon.

1880 A 5-a expoziție, pe str. Piramidelor 10. Printre cei 18 artiști se află: Bracquemont, Caillebotte, Mary Cassatt, Degas, Gauguin, Guillaumin, Berthe Morisot, Pissarro. Refuză să participe: Cézanne, Monet, Renoir, Sisley, care expun la Salon.

1881 A 6-a expoziție, pe Blvd. Capucinilor 35. Expoziția este organizată de Degas și Pissarro. Printre cei 13 artiști se află: Mary Cassatt, Degas, Gauguin, Berthe Morisot, Pissarro. Refuză să participe: Cézanne, Monet, Renoir și Sisley.

1882 A 7-a expoziție, pe str. Saint-Honore 251, într-un local închiriat de Durand-Ruel. Nouă artiști expun aici: Caillebotte, Gauguin, Guillaumin, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley și Vignon.

1886 A 8-a expoziție, pe str. Lafitte 1. Printre cei 17 artiști se află: Mary Cassatt, Degas, Gauguin, Guillaumin, Berthe Morisot, Pissarro și fiul său, Redon, Seurat, Signac. Monet și Renoir nu participă.

Apa, o temă frecventă. Suprafața mișcătoare a apei, jocul colorat al reflexelor, incertitudinea cerului și a norilor contribuie la spargerea rigidității peisajului clasic. Pictorul caută să sesizeze aici instantaneul unei senzații. Fluiditatea materiei picturale, paleta luminoasă cu tonalități reci, tușele divizate transpun perfect materia apei.

Materia la treabă. Deși păstrează aspectul „meteorologic", opera lui Sisley se consolidează începând din anul 1880 prin intermediul unor forme mai solide susținute de îngroșări ale materiei în timp ce culoarea se limpezește și devine din ce în ce mai luminoasă.

BARCĂ ÎN TIMPUL INUNDAȚIEI DE LA PORT-MARLY
ALFRED SISLEY, 1876
ULEI PE PÂNZĂ, 50,5 X 61 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS



Femeia și impresionismul. Opera lui Berthe Morisot cuprinde scene intimiste, dintre care cea mai celebră rămâne *Leagănul* (1872, Muzeul Orsay). Artista descrie aici o lume feminină, liniștită, atemporală și îndreaptă asupra scenelor copilărești o privire tandră, lipsită de dulcegării. Ea împărtășește însă în egală măsură gustul prietenilor săi pentru peisaje, malul mării și panoramele urbane.

Vânătoare de fluturi
Berthe Morisot, 1874
Ulei pe pânză, 46 x 56 cm
Muzeul Orsay, Paris

***Plein air*-ul.** În această reprezentare, tabloul conjugă cele două tendințe. Berthe Morisot dezvăluie aici tot ceea ce tehnica sa îi datorează lui Corot, a cărei ucenică a fost, și mai ales lui Manet. Scena este scăldată într-o lumină filtrată. Personajele, ușor animate, suportă eroziunea luminii și sunt realizate, ca și decorul, printr-o tehnică împăstată. Astfel, tratamentul formei enunță o viziune a ființei umane redate pictural ca un fragment de natură, ceea ce contrazice tradiția antropocentrică.



Dejunul canotierilor
Pierre Auguste Renoir, 1880-1881
Ulei pe pânză, 129 x 172 cm
Colecția Philipps, Washington

Echilibrul desenului și al culorii. Renoir reușește să dea aici întreaga sa putere culorii, conservând în același timp rolul constructiv al desenului. Formația sa inițială de pictor pe porțelan i-a cultivat gustul materiilor puternic colorate, cu aspect smălțuit, însă conturile pronunțate păstrează, în ceea ce privește formele și planurile îndepărtate, o netezime surprinzătoare.

Mulțimea în mișcare. Ca și Degas, Renoir se interesează de reprezentarea figurii umane și de nud. Cele mai celebre dintre tablourile sale cu multe personaje *(Dejunul canotierilor, Balul de la Moulin de la Galette, Băile de la Grenouillère, Balansoarul...)* înfățișează moduri de distracție populare și bucuria de a trăi.

Claude Monet

Universul cromatismului

„Cap de coloană" al impresioniștilor (grupul primește acest nume de la pânza sa *Impresie, răsărit de soare*), Monet urmează calea deschisă de Manet și își orientează căutările picturale către eliberarea tușei și traducerea prin culoare a aspectului real al luminii.

Pe linia naturalismului școlii de la Barbizon și a căutărilor lui William Turner, Monet participă la revoluționarea picturii de peisaj, de acum înainte practicată în *plein air*, ceea ce înseamnă rapiditate în execuție, contact direct cu natura, transcriere spontană, fidelitate față de motiv și autenticitatea impresiilor transpuse pe pânză. Operele sale finite, dacă nu sunt compuse și reluate în atelier, exprimă în aceeași măsură fenomene atmosferice tranzitorii și evanescente. În afara subiectelor extrase din viața modernă (petrecerile, momentele agreabile, trenurile), Monet se consacră în mod special pictării apei (marea, râurile), a zăpezii, a cerului și a aerului, a „ceea ce se află între motivul prezentat și [sine]", pentru a afla efectul produs de lumină și atmosferă.

Călătoria în Franța

Instalat mai întâi în împrejurimile Parisului (Bougival, Argenteuil, Vétheuil, Poissy), apoi la Giverny, Monet face frecvente călătorii în străinătate (Marea Britanie, Țările de Jos, Italia) și parcurge Franța de la nord la sud; aici, el pictează peisaje de țară (seria *Morilor*, Valea Creuse), porturi (Le Havre, Honfleur), coasta Normandiei (Étretat, Varengeville), în Bretania (Belle-Île) și în sud (Insulele Antibe) și, în sfârșit, locuri străvechi (catedrala din Rouen). Aflat în permanență în căutarea transformărilor unui sit sub influența luminii, a anotimpurilor și a trecerii timpului, el conturează în opera sa o imagine caleidoscopică a peisajului francez, ajungând chiar să reprezinte pictura franceză pentru străini, în special pentru americani, încă de la început colecționari pasionați ai pânzelor sale și făuritori ai renumelui său internațional.

Vizibilul în discuție

După o primă abordare a subiectului, Monet își intensifică, începând din anii 1890, interesul pentru serii; el reprezintă același motiv în diverse momente ale zilei și ale anului, realizând astfel o serie de variante al căror scop este acela de a fixa insesizabilul: lumina și timpul. Adesea prezentate împreună, seriile deplasează subiectul artei de la concretul vizibil către un „dincolo" impalpabil. Marile decorații murale oferite Franței, în numele prieteniei care îi leagă pe Monet și Clemenceau (Muzeul Orangeriei), cufundă spectatorul într-o adevărată baie de culori. Simple suporturi ale unor efecte luminoase, obiectele se estompează,



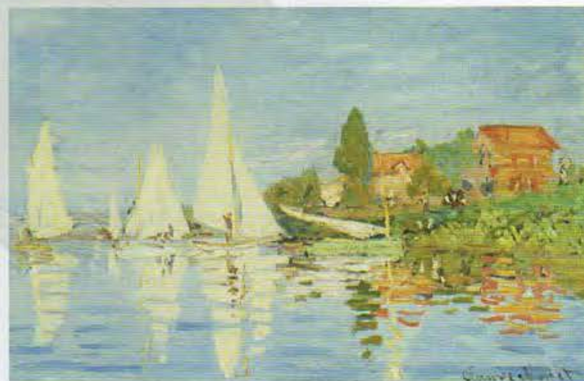
DEJUN PE IARBĂ
CLAUDE MONET, 1865-1866
(FRAGMENT CENTRAL AL COMPOZIȚIEI)
ULEI PE PÂNZĂ, 192 X 217 CM
COLECȚIE PARTICULARĂ

De la motiv la atelier. Fragment central al unei compoziții rămase neterminate, lucrarea asociază ședințele de poză în aer liber și munca de compoziție și de mărire a acesteia, în atelier. Spațiul și atmosfera rezultă din efectele de lumină, pe frunze, pe haine și pe bucata de pânză albă care subliniază compoziția.

Viața familiară. Opera este un omagiu, dar și o provocare adresată lui Manet și se orientează către reprezentarea vieții moderne: imagine de petreceri, decor natural, costume contemporane, simplitate a scenei (atitudini și accesorii).

O precizie topografică. Această schiță executată în întregime în fața motivului dovedește observația atentă a artistului și variațiile de intensitate și de calitate ale luminii în funcție de zonă și de natura obiectelor. Printr-o compoziție în oglindă, realitatea și reflectarea sa coexistă în planul pânzei, topite în aceeași gamă cromatică (albastru-alb, verde-roșu). Tușa divizată dizolvă în spațierile sale conturul obiectelor.

REGATE LA ARGENTEUIL
CLAUDE MONET, CCA 1872
ULEI PE PÂNZĂ, 48 X 75 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS



Câteva date

1840	Se naște la Paris.
1856-1857	Întâlnirea cu Boudin.
1860	Curs de pictură la Académie Suisse de la Paris, întâlnirea cu Pissarro.
1862-1864	Studiază în atelierul Gleyre cu Bazille, Renoir, Sisley.
1864	Întâlnirea cu Clemenceau.
1866	Întâlnirea cu Manet.
1870	Descoperă, la Londra, pictura lui Turner.
1871	Se stabilește la Argenteuil.
1873	*Impresie, răsărit de soare.*
1874	Prima expoziție impresionistă.
1877	Vederi cu *Gara Saint-Lazare.*
1878-1881	Vétheuil.
1883	Se stabilește la Giverny.
1889	Expoziția Monet-Rodin (Galerie Petit, Paris).
1890	Debutul seriilor (*Mori, Plopi, Catedrale, Nuferi*).
1918	Oferă statului francez două panouri cu *Nuferi.*
1926	Moare la Giverny.
1927	Se deschide Orangeria de la Tuileries, marile decorații cu *Nuferi.*

dizolvate în componentele picturii care trec de acum înainte pe primul plan: pe această disoluție a obiectului se vor sprijini artiști ca Wassily Kandinsky și Kazimir Malevici în trecerea lor la abstracțiune. Tușa, într-adevăr vizibilă, de talie și de grosime variabile (de la pată la trăsătura lungă), juxtapune pe toată suprafața culori pure, care construiesc prin contrastele lor spațiul. Nu mai există nici centru, nici perspectivă în aceste imagini din ce în ce mai concentrate: *Nuferii*, printre ultimele opere pictate, prezintă o întindere de apă punctată de flori, de jocuri cu efecte de profunzime și de reflexe într-un spațiu autonom consacrat oglindirii culorilor.



PLOPI PE MARGINEA RÂULUI EPTE
CLAUDE MONET, 1891
ULEI PE PÂNZĂ, 80 X 92 CM
COLECȚIE PARTICULARĂ

Sensul spațiului. Printr-un joc de linii (verticale și curbe), Monet construiește un spațiu ritmat și suplu, în care planurile se etajează, iar privirea se pierde spre zona de retragere a arborilor unde frunzișul se amestecă și distruge limitele dintre ei.

Munca în serie. Această pânză, probabil pictată de pe un vapor, aparține unei serii de douăzeci și patru de variante pe tema arborilor, a reflectării lor în apă și a transparenței aerului.

NUFERI ALBAȘTRI
CLAUDE MONET, 1916
ULEI PE PÂNZĂ, 200 X 200 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Amestec în culoare. Monet desfășoară un ansamblu de contraste colorate accentuate: culori reci, întrerupte de sclipiri de alb, de roz și de galben. Lumina țâșnește din umbră cu atât mai intensă. Tușele, libere și lungi, cuprind formele și țes suprafața. Mai mult orizont, privirea se pierde în întinderea heleșteului cu nuferi amenajat de Monet la Giverny: un peisaj de pictor inspirat de grădinile japoneze. Spațiul, de acum înainte autonom, combină verticalele și orizontalele ca și contrastele între impresia de profunzime și efectele de suprafață.

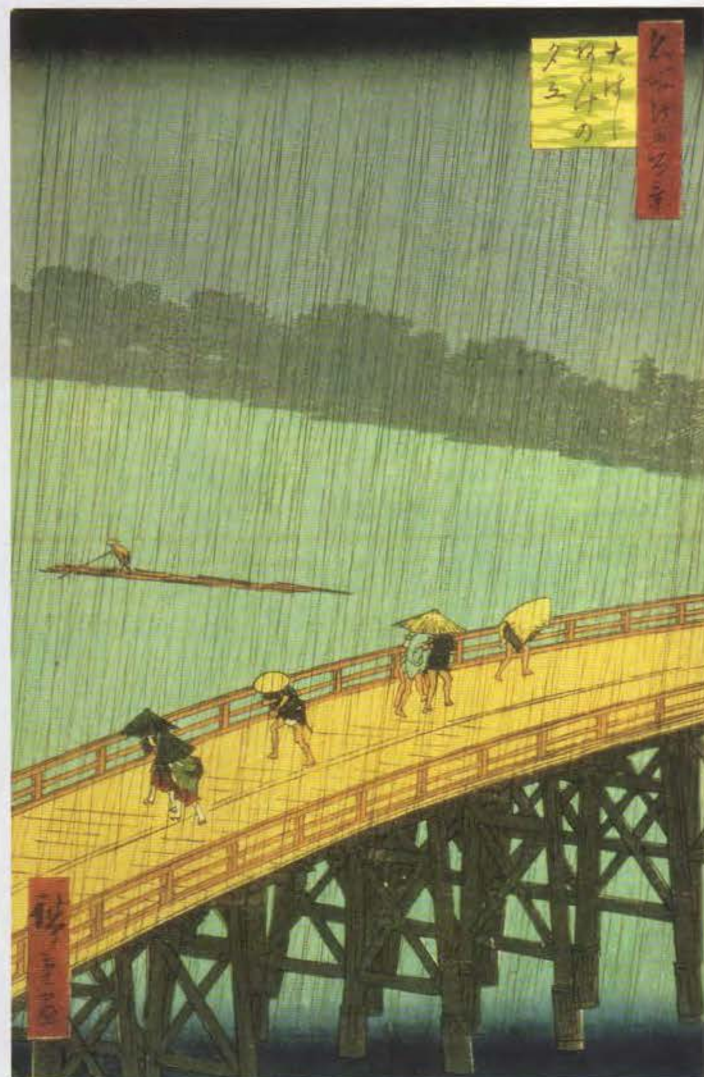
Japonismul

Un nou grafism

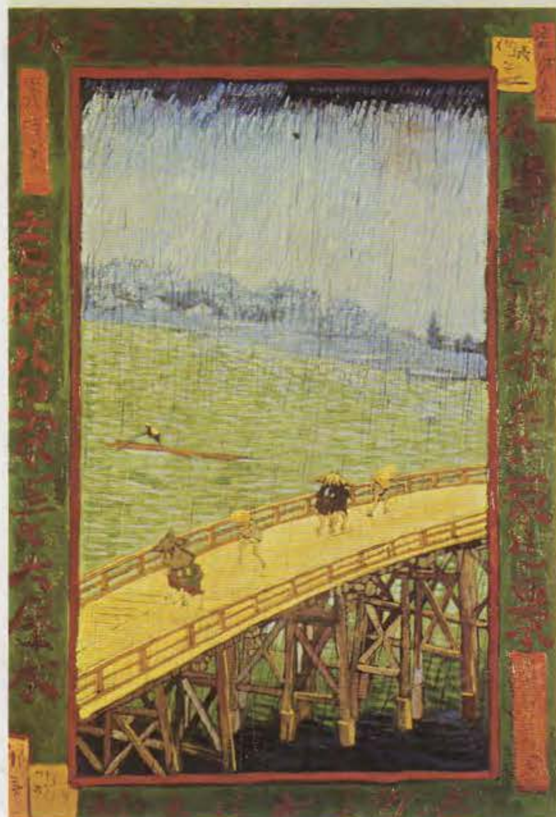
Mai puțin decât o mișcare, japonismul este un curent care arată în ce măsură normalizarea relațiilor complexe dintre Extremul Orient și Occident va influența avangarda secolului al XIX-lea.

O istorie lungă și dezlânată

Fără a ne întoarce la Cipangu al lui Marco Polo, relațiile dintre Japonia și Europa sunt vechi și stabile. Cu toate acestea, interdicția impusă creștinilor, și în special misionarilor portughezi, de a intra în țară, începând din 1634, izolează aproape total Japonia: doar la Nagasaki este tolerată o agenție comercială olandeză, care asigură, până la lovitura fulgerătoare a flotei americane din 1853, schimburile comerciale și diplomatice între arhipelag și Europa. Portița este, cu toate acestea, suficientă pentru a provoca o atracție profundă în Occident, și se cunosc, încă din secolul al XVIII-lea, colecționari pasionați ca Isaac Titsingh, directorul agenției, între 1779-1784. În anii 1860, moda japonismului cunoaște o mare înflorire și deschidere: invitată să participe la expozițiile universale, din 1867, Japonia devine obiectul unei admirații fără precedent, care se distinge clar de atracția pentru orientalism.



Marele Pod Ohashi de la Ataka sub aversă
Ando Hiroshige, 1858
Litografie, 35,5 x 23,5 cm
Fitzwilliam Museum University of Cambridge



Japonezării, Pod sub ploaie după Hiroshige
Vincent Van Gogh, 1887
Ulei pe pânză, 73 x 54 cm
Rijksmuseum, Fundația Van Gogh, Amsterdam

Samurai și pictură. Maestrul stilului *ukiyo-e* semnează aici o capodoperă a cărei celebritate copleșește celelalte o sută de vederi celebre din Edo, testamentul său artistic. Ultima serie de stampe multiplică înnoirile: formatul vertical, puțin folosit în peisaj, culorile vii, compoziția, toate aceste elemente produc vederi încărcate de sensibilitate.

Arhetipul artei japoneze. Precizia stilului oferă un instantaneu al fugii trecătorilor surprinși de furtuna care se abate asupra lor. Fie că este vorba de tratarea unor nori grei și negri sau de hașurile ploii, Hiroshige multiplică soluțiile grafice curajoase în serviciul unei scene de o mare prospețime.

Citat sau emulație. Lucrarea este una dintre cele trei copii după Hiroshige și după Kesai Yeisan pe care le va realiza Van Gogh. Foarte apropiate de original, ele dezvăluie atracția lui Van Gogh pentru această artă și anunță copiile după Millet, Delacroix, Daumier sau Rembrandt pe care artistul le va efectua mai târziu.

Lecția japoneză. Aflat în perioada aceea în plină luminozitate a paletei sale și influențat de *Arta japoneză* a lui Théodore Duret, publicată în 1884, Van Gogh adaptează stampa, reconvertind tehnica eliptică a acesteia în tehnica mai „greoaie" a uleiului. El menține vibrația grafică a urmelor de ploaie ale maestrului și întărește contrastele colorate: galbenul podului intensifică și omogenizează jocurile cromatice realizate în aplaturi, între vederea propriu-zisă și cadrul care o închide.



Nocturnă în albastru și auriu. Vechiul pod de la Battersea
James Whistler, 1865
Ulei pe pânză, 66 x 50 cm
Tate Gallery, Londra

Cel mai japonez dintre americani. Plecat din Statele Unite în 1855, Whistler va frecventa mișcările avangardiste britanice și franceze. Gustul său tot mai pronunțat pentru japonism determină ruptura cu Gustave Courbet, în 1865. În această perioadă, pictura lui este radical parnasiană, o „artă pentru artă", decorativă până la artificial.

Stampă și estompare. Această viziune a Tamisei încețoșate, seara, aduce un omagiu vederilor din Edo ale lui Hiroshige: barcagiul cocoșat și contra-plonjeul, epura și camaieul precum și folosirea aplatului sintetizează în lucrarea lui Whistler caracteristicile stampei japoneze.

Japonia mișcărilor de avangardă

Spre deosebire de romantismul orientalist, japonismul nu se dezvoltă în academii, ci în cercurile de avangardă: artiștii independenți, avizi de inovații picturale, ignoră exotismul de bazar, interesându-se, în schimb, de maeștrii de *ukiyo-e* (artă a încadrării, a liniei și a motivului), principala școală japoneză. Trecând peste moda genului, de aici a rezultat o profundă repunere în discuție a reprezentării occidentale, în care vor fi integrate inovațiile unei culturi îndepărtate. Entuziasmul se va atenua după Expoziția Universală din anul 1900, care, prezentând arta istorică a Japoniei, va dezvălui faptul că aceste „hârtii creponate" atât de admirate nu reprezentau decât o artă populară contemporană, o producție de stampe și de gravuri artizanale demne de târgul de la Epinal.

Arta în viață, japonismul și arta aplicată

În sfârșit, în Occident, singurul domeniu în care se contura o influență determinantă a Japoniei este cel al artelor aplicate. Căci dacă Japonia cunoaște o artă în întregime integrată vieții curente și în nici un fel separată de ea prin categorii estetice, este tot atât de sigur că, încă de la prima sa participare la o expoziție universală, și-a valorificat în mod deliberat artele aplicate, mai susceptibile de a suscita interesul pe piața de artă din Occident. Aceste obiecte cu forme epurate și ornamentații inedite i-au fascinat pe creatorii occidentali, exact în momentul în care în întreaga Europă avea loc o vastă mișcare în favoarea artizanatului. Noua mișcare artistică având denumiri diverse în Europa, de la „Arts and Crafts" în Marea Britanie, la „Art nouveau" în Franța, de la „Jungendstil" în Germania la „Secession"-ul vienez, va reinventa, prin acest mijloc indirect, o nouă legătură cu obiectul uzual, componentă esențială în estetizarea cadrului de viață.



Copilul în nisip sau Copilul cu gălețica
Pierre Bonnard, 1894
Tempera, lipită pe pânză, 167 x 50 cm
Muzeul Orsay, Paris

„Un nabi japonizat." La origine panou al unui paravan mai apoi dezmembrat, această lucrare se pare că ar justifica singură porecla lui Bonnard. Jocurile colorate din fundal schițează o subtilă perspectivă a golului și sprijină o stilizare formală, împinsă spre cea mai pură tradiție japoneză.

Arta și cotidianul. Bonnard avea legături strânse cu artele decorative și cu mișcarea Art nouveau japonizantă, susținută de Siegfried Bing, negustor de obiecte de artă orientale și organizator al unor expoziții de stampe. Nu trebuie totuși să considerăm, din această cauză, că lucrările ar avea o valoare mai mică: arta cu utilitate precisă, aplicată la obiecte, este revendicată de acești artiști prin imaginea artizanatului japonez.

Neoimpresionismul

Culoarea științifică

Termenul de „divizionism" se referă mai întâi la o teorie și o tehnică care se sprijină pe principiul amestecului optic. El denumește însă și un curent avangardist care va dura până în anii 1910. Noua tendință, inaugurată de cercetările în direcția luminii și culorii ale lui Seurat, va fi denumită de Felix Fénéon și Paul Signac neoimpresionism.



DISC (CROMATIC ÎNCHIZÂND CULORILE PROASPETE)
EUGÈNE MICHEL CHEVREUL, 1855
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

Cheia noii înțelegeri a culorii. Chevreul (1786-1889), chimist la manufactura din Gobelins, descoperă o „lege a contrastului simultan al culorilor" ale cărei fundamente științifice, cunoscute după 1829, nu au fost publicate decât după zece ani. Demonstrând că orice culoare proiectează în jurul său culoarea complementară și stabilind un repertoriu cromatic considerabil (14 400 nuanțe), el va da pictorilor instrumentele care vor reînnoi în întregime practica picturală.



O DUPĂ-AMIAZĂ DE DUMINICĂ LA GRANDE JATTE
GEORGES SEURAT, 1885
ULEI PE PÂNZĂ, 205 X 305 CM
ART INSTITUTE, CHICAGO

Punctul culminant al picturii pointiliste. Realizată în doi ani, această capodoperă impune demersul lui Seurat și dominația sa asupra grupului. Armonia tonurilor și a compoziției tempereazä radicalismul puțin exagerat al acestui manifest teoretic.

Un sistem colorat complex. Jocul de culori pure și complementare era absolut nou în epocă, iar Fénéon i-a demonstrat funcționalitatea picturală pe „un decimetru pătrat" de peluză umbrită. Tușele, mai mult sau mai puțin restrânse, de verde (culoare locală), de oranj (culoare a luminii), de roșu (complementara verdelui) și de albastru primar, traduceau în final nuanțele luminii și ale tonurilor.

Primul curent care rezultă în totalitate dintr-un demers științific apărut datorită descoperirilor lui Newton în domeniul luminii, divizionismul, se constituie la intersecția dintre impresionism, simbolism și un socialism care își permite toate libertățile.

Dincolo de impresionism

Pointilismul și divizionismul și-au stabilit datele caracteristice în mod natural din perspectiva impresionismului, dar au depășit prin problematică simplul naturalism. Într-adevăr, tehnicile impresioniste, faimoasa tușă în formă de virgulă care ritmează pânzele, amestecul optic empiric în care instinctul primează asupra teoriei, sau căutarea impresiei fugare par în curând la fel de academice ca și rețetele pictorilor numiți „pompieriști". Ceea ce îl împingea pe pictorul impresionist către puritatea vederii nu îi mai satisface pe tinerii artiști influențati de scientismul epocii. Charles Angrand, Albert Dubois-Pillet, Henry-Edmond Cross, Lucien (și Camille, tatăl său) Pissarro, Georges



INSULELE DE AUR
HENRI CROSS
(HENRI EDMOND DELACROIX, ZIS), 1892
ULEI PE PÂNZĂ, 59 X 54 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

„Pointilism" și senzualitate. Această vedere a Arhipelagului Hyeres încântă prin armonia luminozității. Știința culorilor, pe care o reclama Cross, este omniprezentă însă dincolo de aceasta, fluiditatea tușei și vibrația luminoasă pe care ea o produce sunt remarcabil puse în serviciul unei compoziții cu o repartizare îndrăzneață a maselor. Cross, pictor epicurean, a fost, în ciuda voinței sale afirmate de a-și controla și înfrâna imaginația, cel mai senzual și mai liber dintre pictorii pointiliști. El va lăsa peisaje somptuoase, în care obiectele se scaldă literalmente în lumina mediteraneană.

Seurat și Paul Signac manifestă un impresionism revizuit la primul Salon al artiștilor independenți de la Tuileries, deschis din 15 mai până la 1 iulie 1884. La ultima expoziție impresionistă din 1886, Felix Fénéon, redactor la *Revue blanche*, publică un manifest prin care asimilează impresionismul unui naturalism depășit și recomandă „neoimpresionismul", susținându-i pe artiștii „săi".

Caracteristicile tușei

Lucrările acestor tineri artiști, Seurat și Signac în special, reprezintă o sinteză radicală a impresionismului și a teoriilor culorii. Juxtapunând minuțios foarte mici tușe de culori complementare, ei produc un amestec optic precis. Seurat, bun cunoscător al lucrărilor unor teoreticieni ai culorii și ai percepției, în special Eugène Michel Chevreul, domină cu rapiditate micul grup prin recea frumusețe a indiferenței din lucrările sale. Convins că o pictură se poate naște din principii și legi științifice, el se lansează într-un impunător manifest pe care îl constituie lucrarea sa *O după-amiază de duminică la Grande Jatte*. Cât despre Paul Signac, acesta publică în *Revue blanche*, în 1899, articolul „De la Eugène Delacroix la neoimpresionism", care inaugurează o lungă posteritate de texte teoretice și revendicative scrise chiar de artiști.

O largă și durabilă influență

Fie că este vorba despre Belgia, prin grupul din Bruxelles al Celor Douăzeci (Theo Van Rysselberghe, Henry Van de Velde sau Georges Lemmen), de Italia, cu Segantini, Morbelli, Previati sau Grubicy, de Țările de Jos cu Piet Mondrian, de exemplu, sau de Germania, divizionismul a avut o largă influență în Europa, cu atât mai mult cu cât a știut să evolueze către preocupări din ce în ce mai formale și să deschidă astfel calea căutărilor picturale ale fovilor, ale expresioniștilor, dar și ale futuriștilor: trecând progresiv, după moartea prematură a lui Seurat, în 1891, la tușe din ce în ce mai largi, divizând tonurile într-un mod mai puternic și îndreptându-se spre culori tot mai proaspete, Signac și prietenii săi ajung la rezultate din ce în ce mai expresive, schițând astfel direcția mișcărilor viitoare de avangardă: angajate estetic, dar și politic și social.

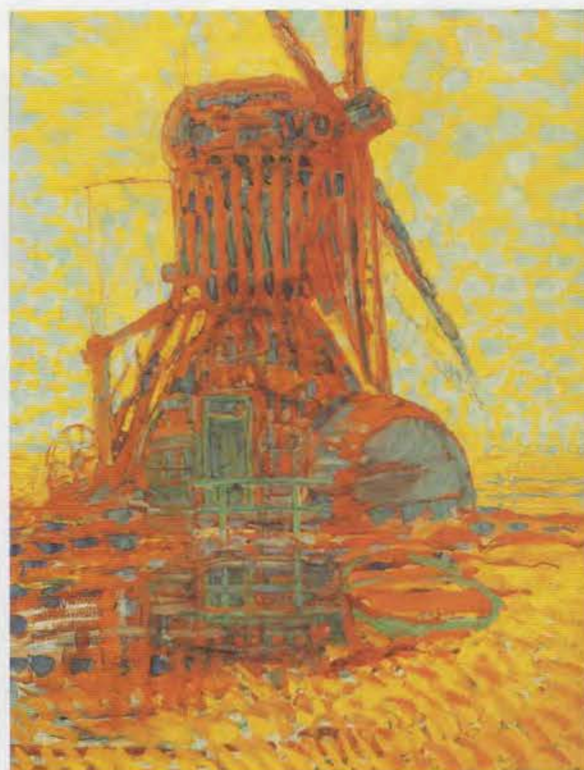
> „...Doi pași înapoi și toate aceste picături verzicolore se vor topi în ondulate mase luminoase... Tehnica, se poate spune, se șterge; ochiul nu mai este solicitat decât prin ceea ce este esențialmente pictură."
>
> Félix Fénéon, „Neoimpresionismul" în Arta modernă, 1 mai 1887



Vedere din Saint-Tropez, drumul spre vamă
Paul Signac, 1905
Ulei pe pânză, 73 x 92 cm
Muzeul Grenoble

Fondatorul mișcării. În 1884, când îl întâlnește pe Seurat la Societatea artiștilor independenți, Signac are douăzeci și unu de ani. Ei elaborează atunci cadrul teoretic și practic al pointilismului, pe care Signac îl urmează după dispariția prietenului său.

Supleţea dogmei. După radicalismul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea, el mlădiază în acest peisaj sistemul său tonal și formal: tușele vii și fracționate oferă o largă gamă de nuanțe, dispuse cu o fluiditate neobișnuită. Peisajul este compus în jurul unei diagonale, urmând lecția japonismului, și distribuie, prin liniile sale sinuoase, golurile și plinurile.

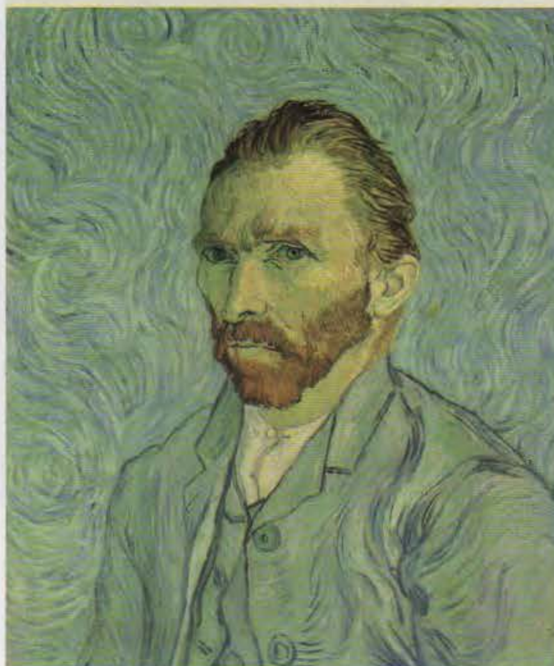


Moară la soare
Piet Mondrian, 1908
Ulei pe pânză, 114 x 87 cm
Gemeentemuseum, Haga

O etapă, o stare a picturii. Mondrian ajunge la abstracțiune plecând de la o practică figurativă apărută din divizionism și din fovism. Lucrând repetat câteva motive întotdeauna identice, dintre care această moară, însă și râul sau hanul unde obișnuia să meargă, el va evolua progresiv către o sinteză a formelor din ce în ce mai abstractă, inspirată din metoda prietenului său, pictorul Bart Van der Leck, care ajungea la abstracțiune prin geometrizarea gradată a unui studiu după natură.

Vincent Van Gogh

Pictorul umanului și al luminii



Portretul artistului
Vincent Van Gogh, 1889
Ulei pe pânză, 65 x 54 cm
Muzeul Orsay, Paris

Culoarea apăsătoare. La Van Gogh, practica autoportretului își trage rădăcinile din opera lui Rembrandt, pe care a studiat-o îndelung. El va reveni adeseori la acest gen, în timpul diferitelor perioade ale activității sale. Acest tablou, realizat la Saint-Remy-de-Provence, i-a fost trimis lui Théo cu următoarele rânduri: „Chipul mi s-a liniștit, deși privirea este vagă, mai mult ca înainte."

Câteva date

1853 Vincent Van Gogh se naște la Groot-Zundert (Țările de Jos); tatăl este pastor.
1857 Se naște fratele său, Théo.
1880-1886 Lucrează în Olanda: perioada realistă. *Mâncătorii de cartofi.*
1886 Paris. Întâlnire cu impresioniștii. Descoperă japonismul.
1887 Îl întâlnește pe Signac, pictează cu Émile Bernard.
1888 Pleacă la Arles în februarie.
1888 Sosirea lui Gauguin, în octombrie. *Floarea-soarelui. Autoportret cu urechea bandajată.*
1889 Internare la Saint-Remy-de-Provence. *Noaptea înstelată. Irișii.*
1890 Sosirea la doctorul Gachet, la Auvers-sur-Oise, în mai.
1890 Se sinucide (cu un foc de revolver).

Van Gogh a dus moștenirea impresionistă la o intensitate dramatică inedită, inaugurând unul dintre curentele majore ale secolului XX: expresionismul.

Fiu al unui pastor olandez, Vincent Van Gogh părăsește căminul familial la vârsta de șaisprezece ani, dar de abia la douăzeci și șapte de ani decide să devină pictor, inspirat de școala de la Barbizon și, în special, de Millet, după lucrările căruia realizează copii. Demersul acestor artiști care părăsesc Parisul pentru a merge și a lucra la țară după motiv va fi un model pentru Van Gogh.

De la realism la neoimpresionism

În Olanda, Van Gogh îi studiază pe maeștrii flamanzi, în special pe Rembrandt și pe Frans Hals. El realizează numeroase portrete de țărani și de oameni simpli, în tonalități surde și într-un stil realist foarte puternic. Lucrarea sa ***Mâncătorii de cartofi*** este, în acest sens, exemplul cel mai frapant. Reîntâlnirea cu Théo, fratele său, negustor de artă la Paris, are loc în 1886. După o trecere prin atelierul lui Cormon, contactul cu Paul Signac și cu Toulouse-Lautrec îl ajută să-și limpezească drumul. Fără a abandona realismul, își înseninează paleta după întâlnirea cu impresioniștii, experimentează tehnici moștenite de la japonism, cum ar fi conturul accentuat și tușele noi, precum punctele și liniile utilizate de Signac. Însă interesul pentru natură și aspirația către o altă lumină îl fac să se stabilească, în februarie 1888, în sudul Franței.

Camera artistului la Arles
Vincent Van Gogh, 1889
Ulei pe pânză, 57,5 x 75 cm
Muzeul Orsay, Paris

Spațiul culorii. În una dintre numeroasele scrisori trimise fratelui său Théo, Vincent îi prezintă acest tablou astfel: „Aveam în cap o nouă idee și iată aici crochiul său... Este vorba, de data aceasta, despre dormitorul meu, numai culoarea trebuie să-și facă datoria și să dea, prin simplificarea sa, un stil mai adânc lucrurilor, să sugereze odihna sau somnul în general. În sfârșit, vederea tabloului trebuie să ducă la odihna minții sau mai degrabă a imaginației".



Pictura, „să gândești lumea"

Intensitatea luminoasă a picturilor realizate la Arles face dovada că opera lui Van Gogh și-a atins țelul. Preocuparea sa pentru redarea pământului *(Câmpurile de grâu)* și a realității nefardate a oamenilor simpli *(Poștașul Roulin)* îl conduce la simplificarea perspectivei iluzioniste în beneficiul valorilor expresive ale culorii și ale liniei, cu scopul de a face vizibile „teribilele pasiuni umane". La invitația sa insistentă, Paul Gauguin îl întâlnește în octombrie 1888, convins de proiectul fondării unei comunități de artiști la Arles. Însă viața dificilă a lui Vincent și exaltarea sa permanentă provoacă între cei doi o violentă dispută în cursul căreia Van Gogh îl amenință pe Gauguin cu un cuțit, înainte de a-și tăia urechea. Crizele de epilepsie și internările succesive la spitalul din Saint-Remy-de-Provence, unde Van Gogh ajunge în 1889, alternează cu perioade foarte productive: culorile sale sunt mai puțin intense și pictorul se concentrează asupra dinamismului formelor. Într-o scrisoare către Théo, el scrie: „Mișcarea care ajunge la ramuri și la frunze este aceeași care animă rădăcinile și trunchiul", dezvăluind o percepție unitară a realității, rezultată din deprinderea artei orientale a desenului și din dăruirea sa totală. În 1890, Van Gogh se întoarce în nord și se instalează la Auvers-sur-Oise. Prietenia sa cu doctorul Gachet cunoaște o perioadă mai calmă înainte de revenirea depresiei. Ultimele câmpuri de grâu dovedesc o adevărată empatie cu natura înconjurătoare. Legenda spune că pictorul și-a terminat ultimul tablou, *Câmpul de grâu*, l-a lăsat puțin deoparte, apoi a revenit pentru a adăuga corbii, semne prevestitoare de rău, cu câteva minute înainte de a se sinucide, la 27 iulie 1890.

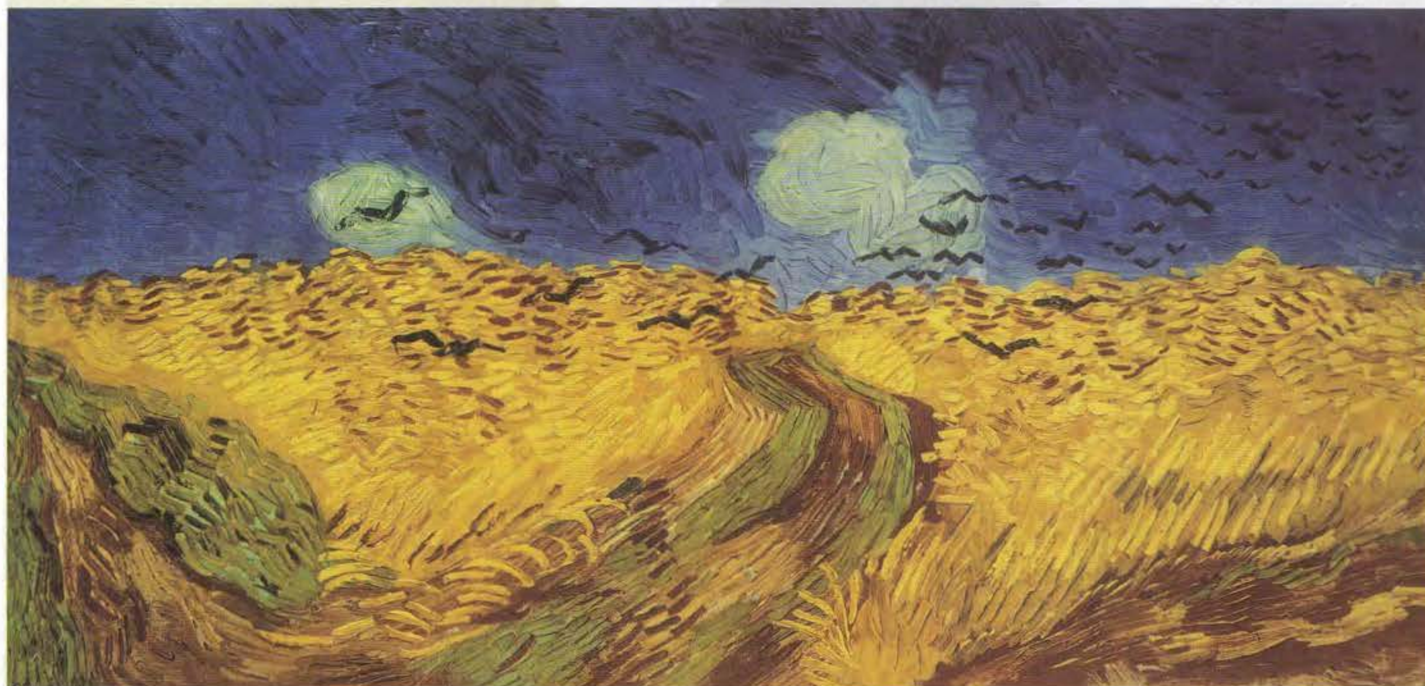


„Mai bogat în culori decât ziua." Lui Van Gogh îi place să contemple noaptea și face din Venus pata luminoasă cea mai importantă după lună a tabloului, „steaua dimineții". Totuși, lucrarea are puțin de a face cu observația: clopotul satului este cel tipic olandez, din copilăria sa, deși tabloul este pictat în sudul Franței. Chiparosul, „foc negru" care se contorsionează în prim-plan, pare să se ridice în întâmpinarea întunericului sau a Căii Lactee învolburate.

NOAPTEA ÎNSTELATĂ
VINCENT VAN GOGH, 1889
ULEI PE PÂNZĂ, 73 X 92 CM
LEGATUL LILLIE P. BLISS
MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Ultima operă. În această pânză pe care Van Gogh o va termina în ziua sinuciderii sale, mai multe drumuri sinuoase dau o perspectivă câmpului de grâu, dar ieșirea lor nu este vizibilă. Spicele curbe amintesc de cerul din *Noaptea înstelată*. Pasiunea lui Van Gogh pentru mișcarea în natură este aici exarcerbată. În acest peisaj ca și în autoportretele sale, subiectul și gestul se confundă literalmente. Lumea interioară a pictorului este reprezentată aici printr-o incandescență a sentimentului și o spontaneitate a gestului care dizolvă orice distanță dintre ele. Așa cum Rimbaud scria „am îmbrățișat zorii verii", tot așa Van Gogh îmbrățișează lumea cu întreaga sa ființă, într-o comuniune convulsivă.

CÂMPUL DE GRÂU CU CORBI, AUVERS-SUR-OISE
VINCENT VAN GOGH, 1890
ULEI PE PÂNZĂ, 51 X 103,5 CM
MUZEUL VAN GOGH, AMSTERDAM



Gauguin și pictorii de la Pont-Aven

Mai departe de vedere, viziunea



„Vă dau un sfat, nu picta prea mult după natură. Arta este o abstracțiune, scoate-o din natură, visând în fața ei, gândind mai mult la creația care va rezulta."

Paul Gauguin, scrisoare către Schuffenecker, august 1888

AUTOPORTRET CU HRISTOS GALBEN
PAUL GAUGUIN, 1889-1990
ULEI PE PÂNZĂ, 38 X 46 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Cloisonism și culori pure. Gauguin, care se instalează în 1889 la Pouldu, pentru a fugi de Pont-Aven, devenit în ochii săi mult prea turistic, pozează pentru sine însuși în fața a două dintre lucrările sale abia terminate: o cutie de tutun cu autoportretul său și un *Hristos galben* (realizat după pictura lui Hristos, de la biserica din Tremalo), invers reprezentat aici, fiind pictat în oglindă. La sfârșitul anului 1889, Gauguin pictează o serie de tablouri din ce în ce mai libere, colorate, plecând de la percepția realității sălbatice, chiar primitive a Bretaniei din perioada iernii. În manieră sarcastică se reprezintă pe sine însuși pe diverse piese de ceramică, pe cutii de tutun sau pe urcioare.

Paul Gauguin a fost unul dintre principalii actori ai postimpresionismului francez. La Pont-Aven, Gauguin și foarte tinerii artiști care îl înconjoară creează un stil vibrant și decorativ, sinteză de observație și imaginație. Din 1891, Gauguin se instalează și pictează în Tahiti și în Pacificul de Sud.

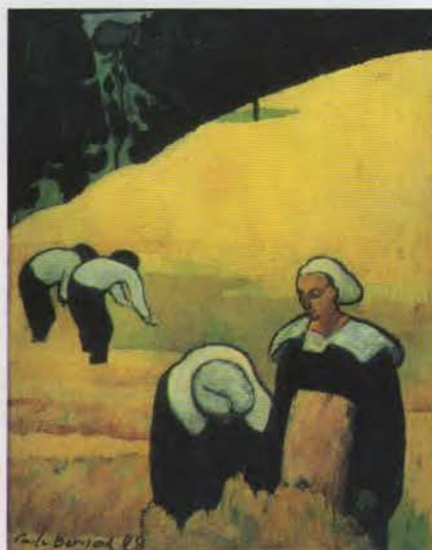
Prima expoziție impresionistă din 1874 îi dă tânărului Gauguin, pe atunci agent de schimb, o senzație de încântare și îi confirmă dorința de a deveni pictor. Camille Pissarro manifestă un interes deosebit pentru această ambiție și, în 1876, Salonul acceptă un peisaj de Gauguin, care va participa și la expozițiile impresioniste din 1880, 1881 și 1882. Pissarro îl prezintă lui Paul Cézanne, ale cărui experimentări în materie de tehnică picturală el le admira profund, și toți trei lucrează împreună pentru un timp la Pointoise.

Bretania – un catalizator

În 1886, Gauguin se stabilește pentru prima dată la Pont-Aven, sătuc breton care atrage în perioada aceea o colonie artistică venită de pretutindeni. Aici, el își continuă căutarea unei „maniere" personale, departe de viața urbană pe care începe să o considere „fizic și moral coruptă". În curând, sosesc și alți artiști ca Émile Bernard și Paul Sérusier. Pont-Aven devine în această perioadă un centru de cercetare, de schimburi artistice cu autorii simboliști. *Cositul fânului în Bretania*

Câteva date

- 1848 Se naște la Paris. Tatăl este jurnalist francez, iar mama, o creolă din Peru, fiica Florei Tristan.
- 1848 Exil la Lima.
- 1868-71 Serviciul militar în marina statului.
- 1872 Debut al unei strălucite cariere la bursa din Berlin.
- 1873 Căsătoria cu o daneză, Mette Gad.
- 1876 Prezentarea primei pânze la Salonul oficial.
- 1883-85 Călătorii în Europa.
- 1886 Prima ședere la Pont-Aven.
- 1887 Călătorie în Martinica.
- 1888 A doua ședere la Pont-Aven. *Cositul fânului în Bretania.* Întâlnire cu Van Gogh și eșecul proiectului unui atelier comun la Arles.
- 1889 Ședere la Pouldu. *Hristos galben; Frumoasa Angela.*
- 1891-93 Prima călătorie în Tahiti.
- 1895 Întoarcere definitivă în Tahiti. *Noa Noa*, volum ilustrat al șederii sale.
- 1897 *De unde venim? Ce suntem? Unde mergem?*
- 1903 Moare la Atuona.



SECERIȘUL SAU PEISAJ BRETON
ÉMILE BERNARD, 1888
ULEI PE PÂNZĂ, 56,5 X 45 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Sinteză și simplificare. Pictat pentru sufrageria pensiunii Gloanec, care primește pictorii săraci și nu prea iubiți din grupul de la Pont-Aven, tabloul face dovada puterii de a nu reține decât esențialul, trăsătură care se regăsește în toate compozițiile acestei epoci, ca *Maria Magdalena în pădurea dragostei* sau *Bretone în prerie*. Émile Bernard a pictat această lucrare la numai douăzeci de ani. Sensul foarte sigur al compoziției și al contrastelor de culoare explică influența pe care el a exercitat-o asupra lui Paul Gauguin, prin „încercările de sintetism și de simplificare". Émile Bernard, incontestabil precursor, va evolua în continuare către un pitoresc fără mare importanță.

(1888) demonstrează că Gauguin renunță la impresionism în timpul celei de-a doua șederi la Pont-Aven. Pictorii de la Pont-Aven resping totodată apropierea de naturaliști și de impresioniști. Ei elimină detaliile și simplifică formele prin intermediul culorilor aplicate aplat. Puțin câte puțin, Gauguin se detașează de grup și începe să adopte o linie mai independentă, influențată de întâlnirea sa cu Vincent Van Gogh, pe care îl urmează la Arles. Se știe că înfruntarea dramatică dintre acești doi pictori, din octombrie până în decembrie 1888, a provocat nebunie și dezastru. Ruptură cu toate acestea fecundă, căci va permite fiecăruia să se realizeze în felul său, Van Gogh într-un romantism simplificat, Gauguin într-un clasicism ascuțit, hrănit de impresionism și de influența netă a lui Cézanne.

„Monstrul" din insulă

Cultivându-și cu strălucire propria legendă, Gauguin își pregătește exilul tahitian, abandonându-și familia și opera de până atunci. El nu dorește gloria imediată, nici câștigul facil. În perioada primei sale călătorii în Tahiti, de unde revine în 1893, pentru a pleca din nou, în 1895, și a rămâne acolo până la moarte, Gauguin descoperă arta primitivă cu forme plate și folosirea culorilor violente aparținând unei naturi sălbatice. Victor Segalen va scrie în 1904: „Gauguin a fost un monstru. Adică nu poate intra în nici una din categoriile morale, intelectuale și sociale care sunt suficiente pentru a defini majoritatea individualităților."



Noa Noa
Paul Gauguin, 1895
Detaliu din caiet, acuarelă, peniță
Gravură pe lemn și intervenții de acuarelă
Muzeul Luvru, Departamentul de arte grafice, Paris

Paradisul regăsit. *Noa Noa* este un obiect insolit: un ansamblu de manuscrise, de fotografii și de acuarele. În limba maori, *noa* înseamnă „parfum", și *noa noa*, „foarte parfumat". Sub acest titlu, Gauguin redactează cu ajutorul lui Charles Morice, în 1894, un fel de cronică pe care o recopiază personal, înainte de a părăsi definitiv Franța, în 1895. El va lucra în continuare la manuscrisul său, adăugându-i imagini: peisaje, portrete de bărbați și de femei maori, scene cu animale și oameni. În acest extras, Gauguin relatează conversația sa cu un tânăr vecin „cu limbaj de copil". Imaginea ilustrează viziunea sa de un erotism împlinit: „Eva din acest paradis devine din ce în ce mai docilă, mai iubitoare. Sunt îmbălsămat de ea: Noa Noa!"



Înfățișarea de după predică sau Lupta lui Iacob cu Îngerul
Paul Gauguin, 1888
Ulei pe pânză, 73 x 92 cm
National Gallery of Scotland, Edinburgh

Revenirea simbolului. Pictat la sfârșitul verii lui 1888, acest tablou va deveni manifestul pictural al noului stil, simplificat și colorat al lui Paul Gauguin și al școlii de la Pont-Aven. „Cred că am atins în aceste figuri o mare simplitate naturală și supranaturală", îi scrie el lui Vincent Van Gogh. Mesajul este clar: lupta lui Iacob cu îngerul nu există decât în imaginația oamenilor care se roagă. Pânza este o sinteză între realitatea obiectivă și proiecția în imaginar. Împrumuturile de la Émile Bernard sunt evidente: aplaturi, contururi închise, simplificări ale formelor, culori pure. Se poate, de asemenea, citi în figurile lui Iacob și a îngerului (episodul Genezei unde Iacob se luptă toată noaptea cu un înger misterios: demonul sau el însuși) transcrierea unei gravuri japoneze reprezentând luptători de sumo.

Sculptura în secolul al XIX-lea

Repunerea în discuție a modelului Artelor Frumoase

Franța și Școala de Arte Frumoase reprezintă la începutul secolului al XIX-lea o etapă pentru sculptorii din întreaga Europă. Cu toate acestea, unii naturaliști și romantici se ridică împotriva regulilor artistice și sociale pe care le impune școala.

Formația școlară impusă sculptorilor din secolul al XIX-lea tinde spre un traseu identic: trecerea aproape obligatorie prin Școala de Arte Frumoase este urmată de călătoria tradițională în Italia, care permite contactul cu Antichitatea și asigură, la întoarcere, comanda de stat. Opera sculptorilor neoclasici precum Antonio Canova sau Bertel Thorvaldsen, ori propaganda politică a lui Napoleon I reclamă acest model antic. Ei susțin frumusețea ideală ca pe singura valoare permanentă a artei; trebuie să fie studiați înaintașii și să se lucreze sub controlul profesorilor. Imuabilitatea acestui parcurs oficial este readusă în discuție de-a lungul secolului. Călătoriile artistului permit o adevărată dezvoltare a schimburilor europene; în 1816, David d'Angers preferă să plece la Londra mai degrabă decât la Roma: sculptorii, împinși de descoperirile arheologice, caută să-și diversifice referințele și să întâlnească adevărul istoriei. Această curiozitate câștigă atelierele, în ciuda rezistenței active a Școlii de Arte Frumoase.

Naturalism

Comenzile încurajează arta portretului și căutarea asemănării pe care acesta o implică: creșterea cererii pentru statuile publice, reprezentându-i și glorificându-i pe contemporani, impune o producție importantă. De altfel, busturi și medalioane ale șefului familiei sau mici modele grațioase invadează interiorul burghez. Gustul public împinge artiștii spre opere cu trăsături umanizate, departe de canoanele antice pe care le insuflă școala. Sculptorii își dezvoltă deci arta plecând de la modelul viu și mai puțin de la copia modelelor antice. Acest elan naturalist se afirmă în cursul secolului. Științele naturii se dezvoltă, iar sculptorii animalieri merg la „Jardin des plantes" pentru a vedea disecțiile pe animale. Antoine Louis Barye caută astfel să reprezinte realitatea biologică a leilor pe care



Prințesa Bariatinsky
Bertel Thorvaldsen, 1818
Marmură, înălțime 180,4 cm
Muzeul Thorvaldsen, Copenhaga

Stil danez după model antic. Sculptor danez, Thorvaldsen își petrece mai mult de patruzeci de ani la Roma. El ilustrează mai bine ca oricine pasiunea frenetică pentru Antichitate de la începutul secolului XX. Cunoscând un foarte mare succes până în 1850, i se va încredința restaurarea templului zeiței Atena Aphaia de la Egina. Răceala totală a lucrărilor și această dorință de a face din modelul antic o reprezentare a artei daneze situează sculptura lui Thorvaldsen exact la opoziția revendicărilor romantice, expresive și identitare. Preferă reprezentările frontale, în așa măsură încât importanța modelajului sculptural este substituită de liniaritatea conturului.



Atenție amestecată cu teamă
François Rude, 1812
Ipsos, 69 x 43 x 26 cm

Fiziognomonie. „Capul de expresie" face obiectul unui concurs pentru tineri artiști ai Școlii de Arte Frumoase. Dacă proba exista încă de la fondarea școlii academice, în secolul al XVII-lea, ea este reluată în forță în secolul al XIX-lea. Artiștii din această perioadă cred în fiziognomonie, disciplină în plină renaștere, care pretinde să descopere în trăsăturile feței caracterul și înclinațiile ascunse ale unui individ. Rude se alătură romanticilor secolului al XIX-lea în căutarea pasiunilor umane. El încearcă să surprindă, prin pozele modelului, conflictele interioare și să se îndepărteze astfel de răceala pe care o reproșează neoclasicilor.



Charles Philipon
Honoré Daumier, 1831-1835
Lut colorat, 16,4 x 13 x 10,6 cm
Muzeul Orsay, Paris

Caricaturi. Gratificate cu o poreclă, în această reprezentare „știrbul care râde", micile ipsosuri policrome i-au fost comandate lui Daumier de directorul ziarului *Caricatura*, Charles Philipon. Portrete acerbe, care îi reprezintă pe toți deputații Camerei, ele vor fi răspândite de Philipon pentru a deveni modele ale caricaturilor apărute în ziarul său, dar și în ziarul *Charivari*, organ de presă satiric. Culoarea se impune aici ca un mijloc de credibilitate a portretului.

îi modelează. Schimbarea se manifestă și la nivelul materialelor: marmurei ideale, sculptorii îi vor prefera în curând bronzul, care accentuează veridicitatea modelului.

Interiorizarea romantică

Dacă naturalismul produce o deschidere în preferințele și în educația oficială, sculptorii romantici, precum Auguste Préault, își impun cu greutate operele. Dincolo de aparența naturală a modelului, ei caută să dezvăluie trăsăturile interioare ale ființei prin intermediul deformărilor și al efectelor teatrale. Dacă opun la rândul lor omenescul idealului antic, o fac căutând să atingă natura sa pasionată și frământată. Operele lor explică dezordinea și disperarea, răsturnând regulile stabilite ale reprezentării și îndepărtându-se, de asemenea, de o redare realistă. Refuzați la Salon, negați prin lipsa formației oficiale a Artelor Frumoase, sculptorii romantici nu vor obține comenzi în Europa decât în perioada celui de-al doilea imperiu. Multe dintre operele lor au fost distruse; principalele colecții, în Franța ca și în Germania, rămân cimitirele, loc al promenadei romantice prin excelență.



DANSUL
JEAN-BAPTISTE CARPEAUX, 1865-1869
GRUP ÎN PIATRĂ
420 X 298 X 145 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Tradiții de atelier. Carpeaux este însărcinat să realizeze un altorelief pentru noua Operă din Paris, construită de Garnier. Format de François Rude, autorul reliefurilor de pe Arcul de Triumf, Carpeaux concepe *Dansul*, printr-o raportare exactă la opera maestrului său. Apartenența obligatorie la un atelier, care îi impune modelul și forma sa, prin imitație, asigură astfel, în cursul secolului, o permanență a stilurilor. Totuși, *Dansul* se îndepărtează de corpurile eroice care compun grupul lui Rude, prin grația trupurilor, în ciuda monumentalității reliefului și a arhitecturii care o susține.

„Postromantism". Sculptor refuzat de Școala de Arte Frumoase din cauza lipsei sale de atracție pentru Antichitate, Préault se întoarce către referințele literare și personajele blestemate, urmând în felul acesta interesul întregii Europe de Nord pentru fantastic și universul legendar care îi este propriu. Acest bronz reunește toate calitățile pe care romanticii le căutau în afara marmurei; amestecând apa, părul, drapajele, el poate exprima mișcarea. Durerea romantică și dezordinea interioară cuprind trăsăturile personajului shakespearian, ca și când el însuși ar țâșni la suprafața apelor tulburate.



OFELIA
AUGUSTE PRÉAULT, 1876
RELIEF ÎN BRONZ,
75 X 220 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec

Depășind realismul fotografic

O generație îi separă pe acești doi artiști a căror operă proteiformă explorează în principal zonele-limită ale societății, în căutarea sufletului vieții moderne.

Degas: între echilibru și mișcare

Influențat mai întâi de Ingres, Degas participă la aventura impresionismului încă de la originile sale. Prin tehnică, el caută spontaneitatea expresiei (tușe vizibile și ușoare, folosirea pastelului în care linia și culoarea se confundă) și eficacitatea imaginii create: efectele de fragmentare și de deformare, punctele de vedere și încadrările îndrăznețe descompun corpurile și spațiul și șochează publicul contemporan. În pictură ca și în sculptură, experimentările lui Degas vizează transcrierea mișcării, tensiunea corpurilor care încearcă să scape gravitației: ca să ajungă la ceea ce își propune, el le observă pe dansatoarele de la Operă, ale căror poziții diferite le disecă, pe trapeziștii și pe acrobații de circ, caii de curse și pe jocheii lor. Și pentru că aceste locuri cu lume amestecată au rolul de a dezvălui moravurile și societatea timpului, le descrie cu precizia științifică a unui antropolog și cu un umor puțin mizantrop.

Toulouse-Lautrec: un aristocrat în Montmartre

Influența operei lui Degas este de netăgăduit, acesta felicitându-l, de altfel, în 1893, cu spusele: „Lautrec, aici se vede că faci parte dintre ai noștri". În același timp, Toulouse-Lautrec se deosebește de impresioniști prin culorile sale mai aprinse, mai puțin naturaliste și mai expresive, ca și prin importanța acordată desenului și liniei: cu o mare economie de mijloace, el simplifică contururile, cel mai des marcate printr-o urmă întunecată și pune culoarea în aplaturi intense. Influența stampelor japoneze (în ce privește spațiul plan și rolul arabescului) se face simțită în mod deosebit în opera sa de afișist, coincizând cu apogeul café-concert-ului și cu dezvoltarea publicității. Petrecând un timp îndelungat în Montmartre, el realizează portretele celebrităților zonei sau lucrări adesea misterioase și cu o morală tulbure: scenele de bordel ilustrează comerțul cu sex și clasele sociale, într-o confruntare între burghezi și femeile din popor, toți descriși cu o preocupare naturalistă și totodată expresionistă. Dincolo de diferențele de generație, de tehnică și



Foaierul de dans al Operei de pe strada Le Peletier
Edgar Degas, 1872
Ulei pe pânză, 32 x 46 cm
Muzeul Orsay, Paris

Degas, „pictor al dansatoarelor". Frecventarea asiduă a universului Operei se traduce prin reprezentarea exactă a locurilor (foaierul de pe strada Le Peletier), a personajelor (primul maestru de balet Louis Merante), a diferitelor poziții de balet și a desfășurării exercițiilor. Numărul mare de figuri și de acțiuni din această reprezentare nu neglijează mișcarea în desfășurare a dansatoarei din stânga, comandată de maestrul de balet.

Spațiul în suspans. Tehnica și construirea spațiului sunt aici relativ clasice: coloanele, friza și bara de balet, ca și unitatea cromatică (aur învechit și ocru) densifică spațiul, a cărui rigiditate este ruptă de albul cu nuanțe de gri al fustelor din tul, purtate de dansatoare, de negrul răspândit și de strălucirile roșului vermillon. Totodată, golul din prim-plan, oglinda din nișă precum și ușa din stânga fac spațiul mai complex: îl străpung, dar îl și închid.

O viziune dinamică. Prin vederea plonjantă, spatele gol se desenează pe cercul ligheanului: încadrarea trunchiază obiectele (cearșaful, măsuța și cana) și modifică structura spațiului. Simplificarea formelor și sincopa planurilor caracterizează această imagine care oscilează între spontaneitate și construcție.

Pastelul, între desen și pictură. O natură moartă și un nud sunt unite prin tratarea uniformă a pastelului și a țesăturii cromatice (gri, alb, maro) scandată de câteva tușe de roșu (păr, burete, urcior și perie). Lumina difuză subliniază mâna și picioarele și creează o atmosferă caldă și senzuală.

Ligheanul
Edgar Degas, 1886
Pastel pe carton, 60 x 83 cm
Muzeul Orsay, Paris





În salonul de pe strada Moulins
Henri de Toulouse-Lautrec, 1894
Desen și ulei pe pânză, 110 x 120 cm
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

Spațiul închis. Toulouse-Lautrec creează un volum definit prin coloane și oglinzi, unde se îngrămădesc mobile și plante, strâns printr-o încadrare fotografică. Această impresie apăsătoare își găsește ecoul în pasivitatea totală a figurilor (două cupluri cu atitudini simetrice): plictiseala domină acest univers exclusiv feminin.

Violență cromatică. Dominanta roșurilor nesaturate, întărită de urmele albastre și saturația celorlalte culori, liniile incisive care definesc figurile creează o imagine crudă și directă în ciuda mascării corpurilor, imagine a unui erotism sălbatic.

de subiect (imaginea femeii, oricare ar fi ea, îi apropie), Degas și Toulouse-Lautrec împărtășesc același interes pentru fotografie și observarea aproape clinică a lumii înconjurătoare: prin operele lor, ei descriu mutațiile societății, constatări amplificate de inovația unor căutări formale.

Yvette Guilbert salutând publicul
Henri de Toulouse-Lautrec, 1894
Pictură pe fotografie, 48 x 28 cm
Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi

Desenul care scrutează. În câteva linii de creion negru și câteva pete de culoare (verde, oranj, roșu), Toulouse-Loutrec scoate în evidență trăsăturile caracteristice ale cântăreței, a cărei prezență scenică este caracterizată printr-o cortină și prin niște mănuși lungi. Talentul de observator al artistului se concentrează asupra feței (sprâncene, ochi și gură desenată) și asupra torsiunii corpului într-o simplificare la limita caricaturii: modul de tratare a carnației și a machiajului îmbătrânește personajul, pasăre de noapte a Parisului.



Edgar Degas

- 1834 — Se naște la Paris.
- 1855 — Intră în atelierul lui Lamothe (studiul lui Ingres și al lui Flandrin).
- 1856-1860 — Ședere în Italia.
- 1858-1867 — *Portretul familiei Bellelli.*
- 1860-1862 — Pictează primii cai de curse.
- 1868 — Începe să sculpteze.
- 1874 — Participare la prima expoziție impresionistă.
- 1876 — *Absintul.*
- 1917 — Moare la Paris.

Henri de Toulouse-Lautrec

- 1864 — Se naște la Albi.
- 1882 — Intră la Școala de Arte Frumoase (atelierul lui Bonnat, apoi al lui Cormon); întâlnire cu Émile Bernard, Anquetin și Van Gogh.
- 1884 — Îl ilustrează pe Victor Hugo.
- 1889 — *Spălătoreasa.*
- 1890 — Se alătură lui Renoir și nabiștilor.
- 1891 — *Aristide Bruant în cabaretul său.*
- 1892 — *La Moulin-Rouge intră Goulue.* Începe să se *intereseze de cântărețele celebre. Practică* litografia (mai mult de 300 lucrări până în anul 1899).
- 1895 — Decorează baraca cântăreței Goulue de la bâlciul Trône.
- 1901 — Moare la Saint-André-du-Bois.

Afișul

„Salonul străzii“

Răspândit în număr mare, reprodus industrial cu cheltuială puțină și destinat publicului, afișul este suportul boem al artei de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

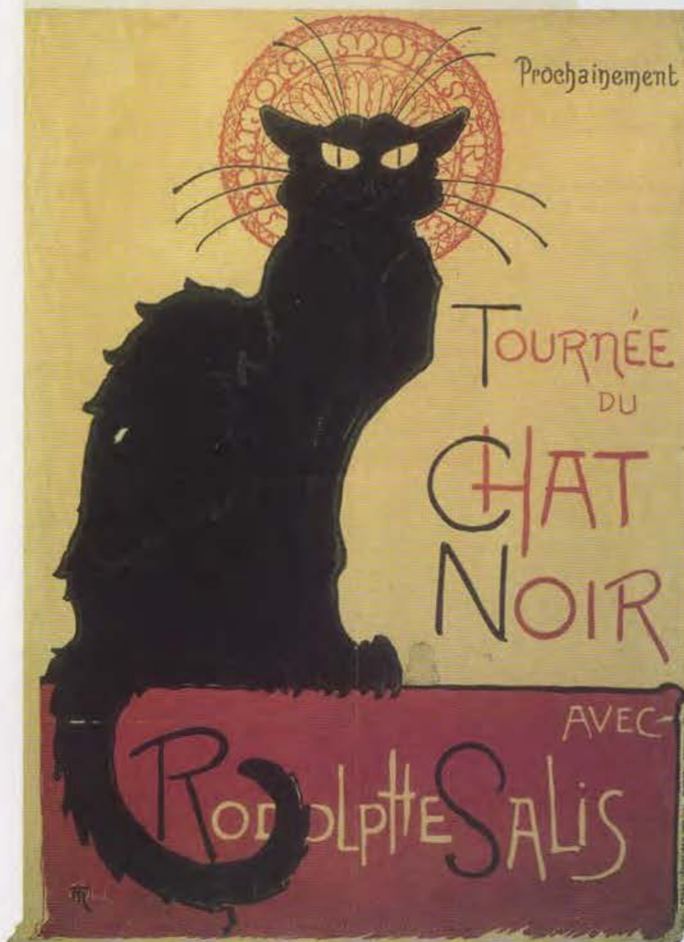
O artă aplicată

Dorința de a răspândi arta pentru toți, deja prezentă în educația lui William Morris și a mișcării Arts and Crafts în Marea Britanie, se află adesea la baza admirației exagerate a artiștilor pentru afiș; boemi conduși de recenta înflorire a publicității, puțin înclinați să frecventeze mediile oficiale, ei vorbesc în această perioadă despre „salonul străzii", care împrumută de la arta consacrată a picturii formele și modurile de reprezentare și le răspândește, prin litografie, în rândul marelui public. În afiș se regăsesc, ca indici ai direcției sale artistice, toate problemele artei timpului. Astfel, realizatorii de afișe austrieci sau olandezi găsesc în tehnica litografică cel mai bun suport pentru largile aplaturi de culoare, inspirate din moda stampelor lui Hiroshige sau Hokusai; belgianul Henry Van



Afiș pentru Jane Avril
Toulouse-Lautrec, 1893
Litografie în culori, 123,5 x 88,5 cm
Muzeul Afișului, Paris

Japonism. Figură deosebită în cadrul artei afișului, Toulouse-Lautrec propune lucrări intim legate de arta timpului său. Perspectiva de jos în sus este inspirată d stampele japoneze răspândite la Paris. Chiar semnătur artistului reia, în forma și culoarea sa, monogramele japoneze. Chiar și cadrul devine parte integrantă a imaginii: Lautrec îl prelungește în prim-planul imagin dublând marginile afișului și încadrând scena, dansatoarea și numele său.



Afiș pentru turneul Cabaretului Pisica neagră cu Rodolphe Salis
Théophile Alexandre Steinlen, 1896
Muzeul Afișului, Paris

Socialism și sminteală. Adunându-i la un loc pe pictorii care locuiau în Montmartre și pe poeții din Cartierul Latin, Cabaretul Pisica neagră are uși deschise pentru grupări boeme, dar se adresează oamenilor de lume, mândri că apreciază „sminteala“. Colaborând la *Chambard*, o publicație socialistă, Steinlen militează activ pentru cei defavorizați și marginalizați și se ridică împotriva colonialismului sau a chestiunilor militare. Desenele sale fac aluzii la pisici, enclavă de confort și de liniște într-o lume oprimată, care îi vor aduce celebritatea.

de Velde adaugă acestei tehnici un interes foarte special pentru scrierea literelor, pregătind cercetările tipografice din secolul XX, atât de importante pentru Școala Bauhaus, la a cărei creare va contribui și el. Frații Beggarstaff, în Marea Britanie, inventează un stil în care zone foarte largi dau impresia unei singure culori. Cu toate acestea, alți realizatori de afișe, precum cehul Alfons Mucha sau francezul Georges de Feure, păstrează, la intersecția influențelor simboliste cu mișcarea Art nouveau, un relief al umbrelor, ceea ce face mai dificilă imprimarea lor industrială; departe de economia imaginii în litografie, întâlnirea lor cu afișul provine din interesul pentru arta decorativă, mai mult artizanală decât industrială.

Afișul și publicul său

Încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, marele public începe să colecționeze afișele care îi permit să dețină, cu un preț foarte mic, imaginile timpului său. În curând, apariția cărților, care compilează aceste afișe, și a cărților poștale care reproduc lucrările la format redus extinde și mai mult fenomenul, făcându-i foarte populari pe afișiști: Toulouse-Lautrec, Mucha sau Jules Cheret. Interesul pentru afiș și tipografie va supraviețui secolului și respingerii moderniste a decorației, reapărând din nou, douăzeci de ani mai târziu, în opera constructiviștilor ruși. Secolul XX va fi traversat de această artă industrială și de mesajele cu forme studiate.



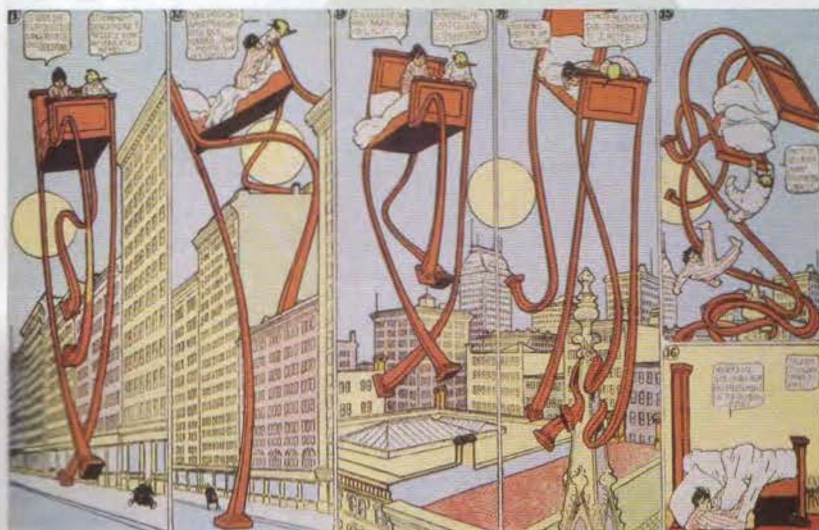
Afiș pentru Benedictina L'Abbaye de Fécamp
Alfons Mucha
Biblioteca Forney, Paris

Răspândirea unui stil. Invențiile tipografice, importanța acordată culorilor fac din Mucha un artist de frunte al artei afișului. Beneficiind de prestigiul actriței Sarah Bernhardt, modelul său cu titlu de contract, el primește în curând un mare număr de comenzi publicitare care exportă stilul Art nouveau dincolo de granițele Europei. Totuși, Mucha consideră afișul ca pe un suport minor, care îl împiedică, la sfârșitul vieții, să se dedice picturii.

O muncă picturală. Compus într-un format vertical inspirat din arta japoneză a *kakemono*-ului, afișul realizat pentru lichiorul Benedictine reunește tot ceea ce a determinat succesul autorului său: figurile feminine umbrite împrumutate de la simboliști, scrierea foarte studiată, culorile trunchiate și importanța spațiilor goale, care asigură lizibilitatea unui desen totuși foarte complex.

Vocabularul Art nouveau. Apărute în *Herald Tribune*, aventurile lui Little Nemo conduc un băiețel într-o lume imposibilă, populată de creaturi ciudate. Stilul Mucha ajunge în această perioadă în America, iar Winsor McCay realizează celebrele planșe ale aventurilor lui Nemo în acest spirit. Prințesa, care îl însoțește pe Nemo, reia canonul feminin apărut din pictura simbolistă. Little Nemo simbolizează, dincolo de Atlantic, această răspândire a artei afișului în viața cotidiană. Apărând în fiecare săptămână, aventurile sunt colecționate de cititori, așa cum se întâmpla cu afișele lui Cheret.

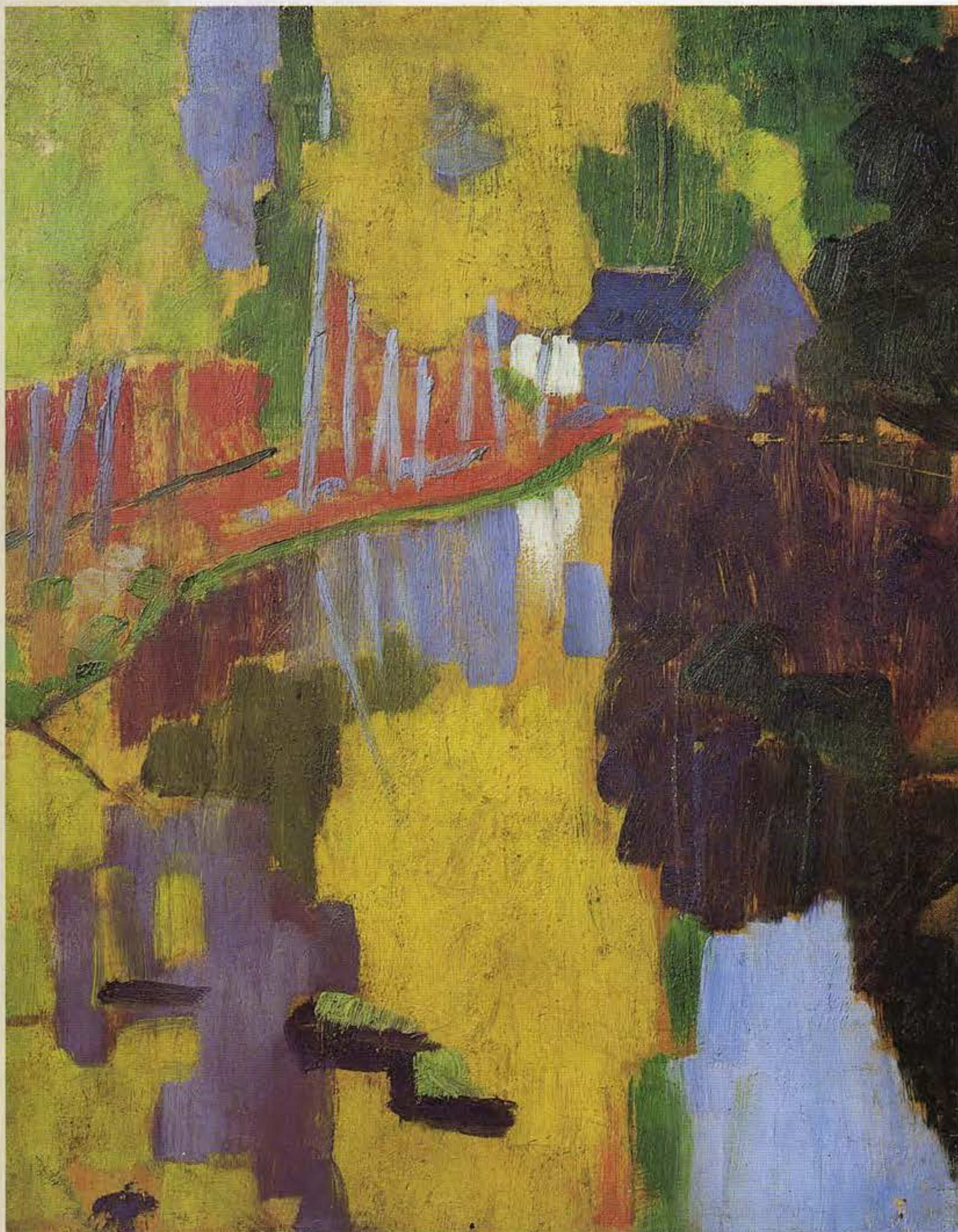
Vignete extrase din Little Nemo in Slumberland
Winsor McCay, 1908



Nabiștii

„Savoarea senzației primitive"

Lucrările intimiste ale nabiștilor, profeți ai unei noi viziuni despre artă, constituie ocazia manifestării unei preocupări exclusive pentru construcția formei, influențată de stampele japoneze și de simbolism.



Catalizatorul pictural al grupului. Pictat în perioada primei sale întâlniri cu Gauguin, „sub dicteul său", acest mic peisaj este lucrarea care pune bazele mișcării. Înțeleasă ca atare de nabiști, de unde vine, de altfel, și cel de-al doilea titlu al său, opera s-a aflat în proprietatea lui Maurice Denis, până la moartea sa. Se poate bănui emoția acestor tineri artiști atunci când au văzut pânza: culori saturate, absența modeleului, schematizare extremă, totul anunța o operă în întregime novatoare, întoarsă către abstracțiune.

Peisaj din pădurea dragostei numit Talismanul
Paul Sérusier, 1888
Ulei pe lemn, 27 x 22 cm
Muzeul Orsay, Paris

Un grup sudat de prietenie

Mai mult decât printr-un demers artistic omogen, nabiștii sunt uniți prin prietenii puternice și vechi care iau naștere în timpul studiilor lor comune, la Liceul Condorcet sau la Academia Julian. În 1888, Paul Sérusier îl cunoaște pe Paul Gauguin, în Bretania. Această întâlnire îi prilejuiește o adevărată revelație privind noile posibilități ale artei și are ca rezultat lucrarea *Peisaj în pădurea dragostei*, numită și *Talismanul*, care, pictată sub dicteul lui Gauguin, îi entuziasmează pe prieteni. Vizitează cu toții expoziția organizată de pictorii de la Pont-Aven, lângă Expoziția Universală din 1889, și decid să urmeze și să răspândească preceptele lui Gauguin, așa cum le înțeleg acești tineri artiști. Maurice Denis, principalul lor teoretician, Paul Sérusier, Henri Gabriel Ibels, Pierre Bonnard, Georges Lacombe, de la Academia Julian, Ker Xavier Roussel și Édouard Vuillard, de la Școala de Arte Frumoase, adoptă numele de „nabi", care înseamnă „profet" în limba ebraică. Prin această alegere, își dovedesc vocația de prozeliți ai unei arte noi, dar și abandonul în fața modei curentelor ezoterice și simboliste. De-a lungul celor zece ani de existență a grupului, i se vor alătura alți artiști, cum ar fi olandezul Jan Verkade, ungurul Jozsef Rippl-Rónai sau elvețianul Felix Vallotton.

Cu spatele la fereastră

Admiratori ai lui Gauguin și ai lui Cézanne, nabiștii resping viziunea tradițională a picturii ca fereastră deschisă asupra lumii, încă respectată de impresionism. Pentru Maurice Denis, „arta este înainte de

orice un mijloc de expresie, o creație a spiritului nostru, pentru care natura nu este decât o ocazie". Sub tripla influență a școlii de la Pont-Aven, a stampei japoneze și a simbolismului, ei nu păstrează din motivul naturii decât esențialul, înlocuind imitația naturii printr-o simbolizare care încearcă să exprime mai degrabă o idee decât să reprezinte realitatea. Pentru aceasta, nabiștii se gândesc la utilizarea culorii pure și la simplificarea formelor. Considerând că scopul și mijloacele picturii le reprezintă pictura însăși și nu ceea ce ea înfățișează, nabiștii anunță experimentele artistice de mai târziu, pe cele ale fovilor, ale cubiștilor și, bineînțeles, ale artei abstracte.

O căutare decorativă multiformă

Legate cu numeroase fire de mediile de avangardă, experimentările lor plastice se aplică unor suporturi variate. Lugne-Poe, vechi coleg al celor din grup și fondator al „Theatre de l'Œuvre", îi aduce să realizeze decoruri de teatru și ilustrațiile programelor, în timp ce frații Natanson, și ei foști elevi ai Liceului Condorcet, îi primesc la a lor ***Revue blanche***. Sub conducerea lui Felix Fénéon, redactor-șef al revistei și critic influent cu simpatii anarhiste, revista apără poezia simbolistă, arta neoimpresionistă și un anume radicalism politic. Nabiștii sunt însărcinați să ilustreze eseurile redactate de foști colegi de clasă (Marcel Proust, Léon Blum sau André Gide) și să deseneze afișele publicitare. În paralel, ei realizează panouri decorative (sub influența lui Pierre Puvis de Chavannes), evantaie, paravane și, mai ales, desfășoară, datorită susținerii galeristului Ambroise Vollard, o activitate litografică importantă și originală care face din această tehnică o artă totală. Activi în domenii multiple, ei participă astfel la marea mișcare de introducere a esteticului în viața cotidiană pe care o constituie Art nouveau în Europa.

ALEGORIE MISTICĂ SAU CEAIUL
MAURICE DENIS
ULEI PE PÂNZĂ, 46 X 55 CM
COLECȚIE PARTICULARĂ

Mironosițele la ora ceaiului. Această mică pânză a principalului teoretician (dar și actor) al mișcării, în care tratarea carnației și a fețelor în aplat răspunde traseului sinuos al dungilor de pe veșminte, caracterizează dorința de aliere a simbolismului la japonism: simpla scenetă în care direcția privirilor acoperă un spațiu deja foarte limitat de o încadrare strânsă, ea îmbracă, prin nuanțele sale calde, autumnale, un ezoterism hristic foarte subtil.





LA PAT
ÉDOUARD VUILLARD, 1891
ULEI PE PÂNZĂ, 74 X 92 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Un subtil camaieu: Vuillard este unul dintre artiștii grupului care răspunde cel mai bine la celebra definiție a artei nabiste, elaborată de Maurice Denis, în 1890: „Să ne amintim că un tablou – înainte de a fi [...] o narațiune oarecare – este, în special, o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine". Planeitatea pânzei se manifestă prin înlănțuirea unor suprafețe largi de tonuri bej, în care modeleul este absent. Sintetizând variațiile tonurilor și contrastelor, Vuillard pune în valoare formele printr-un refuz aproape total al iluziei de profunzime. Astfel, drapajele, adevărate piese de bravură ale învățământului academic, sunt reduse la câteva linii schițate, în timp ce conturul apăsat dovedește interesul puternic al nabiștilor pentru stampele japoneze pe care le colecționează cu pasiune.



„ *Noi reacționasem împotriva materialismului și a naturalismului, în perioada aceea la mare preț.* "

Maurice Denis, 1918

CAMERA ROȘIE
FÉLIX VALLOTTON, 1898
SCHIȚĂ PE CARTON, 58,5 X 79,5 CM
MUZEUL DE ARTĂ, LAUSANNE

Simplificarea radicală a formelor. Această pânză aparține unei serii de lucrări consacrate moravurilor sentimentale ale epocilor. Tablourile înfățișează același cuplu, într-o evoluție a raporturilor prin poziția pe care o ocupă în cameră: aici, în penumbra ușii care dă spre cameră. Alte lucrări îl prezintă ascuns de un paravan sau înlănțuit pe o canapea. Refuzul modeleului, folosirea repetată a aplatului, intensitatea egală a reprezentării pe ansamblul suprafeței sunt tot atâtea elemente a căror frumusețe neutră constituie modernitatea acestui tablou.

Simbolism și artă fantastică

„Să învelim ideea într-o formă sensibilă" – Jean Moréas

De la mit la vis, a da formă simbolurilor duce mai departe ideile fundamentale ale unei arte fantastice și deschide câmpul investigației suprarealiste.

Vena fantastică

Arta fantastică prezintă o panoramă care se poate extinde atât în plan istoric, cât și în plan artistic. Ea se definește printr-o respingere a realității și prin deschiderea către un spațiu imaginar. Acest principiu se manifestă, la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin anumite opțiuni plastice îmbrățișate de artiști care nu pot fi clasificați într-o anume grupare artistică, dar aflați la



Bătrânul timpurilor
William Blake, 1794
Acuarelă, cerneală neagră și foiță de aur pe acvaforte, 23,5 x 17 cm
Whitworth Art Gallery, Manchester University

Lumina simbolurilor. Pictor, gravor și poet britanic, William Blake are o mitologie personală care conține simbolurile unei cosmogonii fantastice. Această ilustrație de pe frontispiciul unuia dintre poemele sale, *Europa, o profeție*, îl prezintă pe Cel etern trasând „un cerc la suprafața abisului", cu ajutorul unui compas pentru a crea Universul după reguli geometrice, ca un zeu al platonicienilor.

„Divina formă umană." Viziunile mistice ale lui Blake au un caracter foarte precis: prin expresia unei musculaturi masive și colțuroase împrumutate din reprezentările lui Michelangelo, Blake insistă asupra fermității traiectoriei, care face vizibil un corp incizat, aproape ecorșat.



Floare mistică
Gustave Moreau, cca 1890
Ulei pe pânză, 253 x 137 cm
Muzeul Gustave Moreau, Paris

Simbolism antropomorfic. Moreau dezvoltă un întreg imaginar plastic în care permanența reprezentărilor extrase din Biblie și din mitologie, adesea asociate unor elemente ornamentale, îi înscrie opera într-un gen fantastic. Aici, pe un vârf de munte, Fecioara tronează pe un crin. Asemenea unui obiect totemic, ea pare a fi produsul greu de explicat al metamorfozei unor elemente naturale care o susțin. Între rocă, floare și element uman, un univers fantastic antropomorf îl anunță pe Max Ernst.

originea curentului simbolist. Particularitatea sa constă în folosirea procedeelor picturale clasice în care simbolul este preponderent. Tocmai în această perspectivă, anumiți pictori își vor orienta viziunea, a cărei intenție este în mod clar idealistă, respectiv mistică și presupune o reînsușire a simbolurilor și a temelor preluate din legendarul grec, celtic sau iudeo-creștin. Aspirația către un spațiu de dincolo, transcendând lumea reală, este dublată de o explorare interioară, cea a visului. Această aspirație este influențată de limbajul poetic și vizionar al romantismului și de prerafaeliți, însă răspunde și delirurilor lui Blake, viziunilor onirice ale lui Füssli ca și violenței iraționale a lui Goya.

Internaționala simbolistă

Aflați la originea acestei acțiuni, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Relon și Eugène Carrière se angajează pe o cale ideatică, la limita artei oficiale și a impresioniștilor. Manifestul simbolist al lui Jean Moréas, publicat în anul 1886 în *Figaro*, poate fi considerat momentul de emergență a curentului, care nu a avut adevărate expoziții, cu excepția Saloanelor Societății Rose-Croix, create și organizate de „sâr" Joséphin Péladan, între 1892 și 1897. Simbolismul nu este o mișcare cu adevărat delimitată. Mai mult decât printr-o orientare teoretică unitară, acesta se caracterizează prin însumarea individualităților și a operelor: Félicien Rops, Fernand Khnopff, James Ensor în Belgia, Edward Munch în Norvegia, Arnold Böcklin și Ferdinand Holder în Elveția. O aspirație comună pare totuși să se deseneze. În fața materialismului și a productivismului erei industriale și împotriva esteticii naturalismului, toți acești pictori se orientează către perspectiva unei arte fără raport direct cu realitatea. Ei reinvestesc un limbaj plastic de la care se ajunge la un conținut iconic, tributar domeniului visului și al mitului.

Creația inconștientului

Simbolul, reinvestit cu viziunea personală, marcat de experiența visului, nu are numai valoare alegorică, ci se impregnează cu existența proprie a artistului. El sugerează, prin analogie, o idee profundă și personală care îl cufundă pe spectator în necunoscut. Pictorii simboliști exploatează inversul aparențelor: florile simbolizează în același timp otrava și frumusețea, peisajele sunt supranaturale, ființele se metamorfozează. Tema femeii, dragă lui Gustave Moreau, Fernand Khnopff, Jan Toorop și Gustav Klimt, exprimă ambivalența dorinței (dragoste și moarte) printr-un înveliș mitologic și biblic. Cleopatră sau Salomee, Meduză sau Sfinx, femeia este fatală, eternă seducătoare exprimând complexitatea raporturilor sale cu bărbatul. Acest interes pentru antagonismul viciu-virtute se află în centrul picturii simboliste și marcase deja opera lui Blake. În sfârșit, înrudirea tematică a anumitor opere simboliste cu psihanaliza, foarte la modă în epocă, dezvăluie locul central al simbolului în organizarea plastică ca și în structura psihică, deschizând câteva direcții pe care se vor angaja suprarealiștii.



Există probabil o vedere primordială exersată în floare
Odilon Redon, 1883
Litografie, 22,3 x 17,2 cm
Biblioteca Națională a Franței, Cabinetul de Stampe, Paris

Onirismul în operă. Această stampă face parte dintr-o serie de opt litografii intitulate *Originile*. Universul în alb și negru conferă un caracter enigmatic incongruenței unui ochi și a unei flori, reunite sub forma unui semn de întrebare. Redon plasează întreaga sa creație în spațiul visului, situând-o, după părerea lui, „în lumea ambiguă a spațiului nedeterminat". Figura recurentă a ochiului reprezintă pentru el structura simbolică a imaginarei castrări. Aproape întotdeauna enucleat, ochiul devine floare, minge sau soare și pare a purta amprenta unei amintiri de o „neliniștitoare stranietate".

> ,, *În această artă, tablourile care înfățișează natura, acțiunile oamenilor, toate fenomenele concrete nu se vor putea manifesta prin ele însele; există în această artă dovezi sensibile destinate să le reprezinte afinitățile ezoterice cu idei primordiale.* "
>
> *Jean Moréas, „Un manifest literar", în suplimentul literar al ziarului* Le Figaro, *18 septembrie 1886*



Cine mă va salva?
Fernand Khnopff, 1891
Desen în creion pe hârtie, 22 x 13 cm
Colecție particulară, Paris

„Cherchez la femme." Încadrarea aproape fotografică determină așezarea în primul plan a modelului. Acest procedeu permite pictorului să introducă un alt spațiu în planul din spate, ale cărui elemente nu par să aparțină decât parțial lumii reale. Curioasa impresie de întrepătrundere a celor două locuri evocă cu insistență universul oniric, reafirmat de reflexele albastre ale bijuteriei, simbolic ochi sau oglindă, care se repetă în fundal. Cât despre androginia chipului, preocupare principală a pictorului, aceasta se formează din elemente izolabile, tratate flu și totodată precise, care trădează atracția incestuoasă a pictorului față de sora sa.

Arta Saloanelor

Pompieriști, academici și oficiali: exemplul francez



Celebri, bogați, plini de onoruri în timpul vieții, mulți pictori din secolul al XIX-lea au fost, puțin câte puțin, trecuți în uitare.

Se vorbește în această perioadă despre o „artă pompieristică", din cauza scenelor mitologice și a arsenalului lor arheologic, format din coifuri și armuri; despre o „artă academică" deoarece Academia de Arte Frumoase deține puterea asupra alegerii juriilor și a selecției participanților; în sfârșit, despre o „artă oficială", pentru că în Franța statul cumpără – foarte scump – operele medaliate și păstrează pentru laureați comenzile de decorare a locurilor publice. Achizițiile alimentează colecțiile Muzeului Luxemburg, fondat în anul 1874, un fel de Luvru al picturii moderne a epocii, înainte ca, depășite de modă, lucrările respective să fie plasate cu încredere prin muzeele de provincie.

O luptă deschisă mereu

În perioada anilor 1960, într-o conjunctură economică favorabilă, aceste lucrări s-au întors pe piață, apoi în actualitate. În 1974, expozițiile „Echivocuri" și „Muzeul Luxemburg în 1874" le consacră o vastă retrospectivă la Muzeul de Arte Decorative din Paris. O polemică

O pictură istoricistă și savantă. Neoclasicismul luase Antichitatea romană ca model, utilizând aluziv subiectul tratat. Probabil lucrarea lui Couture conține subînțelesuri asemănătoare adresate, în ajunul Revoluției de la 1848, societății din timpul lui Ludovic-Filip. Compoziția pune laolaltă numeroase personaje extrase din lucrări celebre, antice sau recente, într-o pânză de dimensiuni mari, care plagiază scenografiile lui Veronese (cea a *Nunții din Cana*, de exemplu). Însă, departe de a-i păstra conținutul, pictorul transformă episodul biblic în scenă de desfrâu, mișcarea în gesticulație, colorismul somptuos în colorare.

ROMANII DECADENȚEI
THOMAS COUTURE, 1847
ULEI PE PÂNZĂ, 472 X 772 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS



CHARLOTTE CORDAY
PAUL BAUDRY, 1861
ULEI PE PÂNZĂ, 203 X 154 CM
MUZEUL DE ARTĂ, NANTES

David reinterpretat. Pictura eclectică, hrănită din exemplele trecutului, rămâne fidelă ilustrării evenimentului istoric. Cu toate acestea, tabloul lui Baudry este contrariul lucrării lui David, *Marat asasinat*. Ucigașa devine aici eroina, descrisă cu mândrie, a unei puneri în scenă teatrale și convenționale. În ce-l privește pe Marat, seninătatea este înlocuită cu chinurile morții, iar ordinea spartană cu neglijența unei atitudini nepăsătoare. Pe perete, harta Franței evocă, nu fără nostalgie, provinciile Vechiului Regim. Imaginației colective asupra Revoluției Franceze, constituită, fără îndoială, din imagini populare discutabile, Baudry îi opune, la mijlocul celui de-al doilea imperiu, viziunea sa grandilocventă care dovedește o ideologie clar revizionistă.

manicheeană se naște atunci între partizanii reabilitării și adversari. Desigur, în totalitatea sa, această producție prezintă un dezacord indiscutabil între subiectele pe care le tratează și preocupările de reînnoire ale societății numite „industriale". Problemele estetice nu se pun decât în lumina trecutului, și funcția prospectivă a artei este din plin ignorată. Totuși, ștergerea deliberată a acestei producții artistice din memoria colectivă face dovada unei concepții totalitare și autodistructive a istoriei: se uită adeseori că aceste lucrări reprezintă, numeric, partea esențială a creației și se neglijează meșteșugul efectiv al creatorilor. Pictura Saloanelor ca și cea care a fost exclusă din aceste manifestări solicită, în egală măsură, o evaluare constantă și o nouă percepție.



ROLLA
HENRI GERVEX, 1878
ULEI PE PÂNZĂ, 175 X 220 CM
MUZEUL DE ARTĂ, BORDEAUX

Limitele gustului burghez. Între pictorii recunoscuți de autoritățile oficiale și cei respinși nu există o graniță absolută: Cézanne îl admiră pe Adolphe Monticelli, Bouguereau îl plagiază pe Renoir, Gervex este prietenul lui Manet și al lui Degas. La sugestia acestuia din urmă, în ajunul Salonului, Gervex adaugă în tablou o grămadă de veșminte feminine, aruncate lângă pat. Și tocmai din cauza acestei naturi moarte, ușor scabroasă (însă fragment reușit de pictură), tabloul a fost refuzat de juriu, și nu din pricina nudului feminin străin de poemul lui Musset, exhibat din plin pe pat. Cu condiția ca regulile sale să rămână clare, gustul burghez acceptă foarte bine acest erotism convențional: ajunge însă un simplu detaliu, aici veșmintele în dezordine, pentru ca opera să basculeze în nonconvențional.

Alți câțiva pictori oficiali francezi

Léon Bonnat (1833-1922)
William Bouguereau (1825-1905)
Alexandre Cabanel (1824-1888)
Carolus-Duran (1837-1917)
Fernand Cormon (1845-1924)
Édouard Detaille (1848-1912)
Jean Léon Gérôme (1824-1904)
Jean-Paul Laurens (1838-1921)
Ernest Meissonier (1815-1891)

Autocelebrarea unui sistem. După ce a exersat un control total asupra expozițiilor oficiale, de la crearea acestora până la cea de a III-a Republică, statul decide în 1880 să încredințeze organizarea expozițiilor artiștilor înșiși. În 1911, două societăți rivale organizează un Salon: Societatea artiștilor francezi, cea mai veche, și Societatea Națională de Arte Frumoase, care s-a desființat în 1890, având opțiuni mai moderne. De fapt, tabloul lui Grün pare destul de străin de curentele novatoare (cubismul se afla la maturitate!). În afară de reușita tehnică, interesul lucrării rezidă în aspectele sale documentare: portretele sunt fidele, prezentarea lucrărilor este evocatoare, iar pompa oficială din Grand Palais este restituită cu mare precizie.

O ZI DE VINERI LA SALONUL ARTIȘTILOR FRANCEZI
JULES ALEXANDRE GRÜN, 1911
ULEI PE PÂNZĂ, 360 X 616 CM
MUZEUL DE ARTĂ, ROUEN



Revoluții industriale

Noi materiale, noi structuri

Lumea în care evoluează artiștii la sfârșitul secolului al XIX-lea este în plină schimbare; fiecare tehnică sau material ales este o luare de poziție pentru sau împotriva modelului care hotărăște progresul. Expozițiile universale oferă țărilor organizatoare oportunitatea de a-și afirma alegerile politice.

Expozițiile universale

Organizate mai întâi, alternativ, la Londra și Paris, expozițiile universale câștigă în curând toată Europa. Ele sunt vitrinele unei lumi unde se alătură industria, arta recent cauționată de stat și arhitectura. Într-o lume care se bazează pe căutarea progresului, o expoziție universală este o demonstrație de putere; publicul se înghesuie în fața realizărilor tehnice, dar și în fața „specimenelor indigene", ființe umane aduse din colonii și expuse drept curiozități. În ciuda acestei nete ambivalențe, expozițiile universale oferă totuși publicului ocazia de a cunoaște tehnicile care vor face artă în secolul XX. Acestea impun, puțin câte puțin, inginerul, materialul și funcționalitatea, ca elemente-cheie ale construcției, împotriva arhitectului, stilului și desenului. Expozițiile rivalizează prin îndrăzneala tehnică și prin stăpânirea metalului și a sticlei. Puține expoziții, ca aceea de la Paris, din 1900, cu ocazia căreia se vor construi Grand și Petit Palais, afirmă o întoarcere la stilurile istorice și o opoziție netă față de contemporaneitate.

Școala de la Chicago

„Arta inginerilor" care triumfă la Expoziția Universală de la Paris, din 1889, s-a născut în Statele Unite ale Americii, în special la Chicago, unde, în 1875, industria prosperă. Arhitecții, însărcinați cu reconstruirea orașului distrus de incendiul din 1871, înalță primii zgârie-nori; depășind elevația neogotică europeană și moștenirea lui Eugène Viollet-le-Duc, din care provin, aceștia abandonează cu timpul ornamentul arhitectural. William Le Baron Jenney, Daniel Burham sau Louis H. Sullivan lasă neascunsă structura de oțel care susține edificiul lipsit de ziduri purtante. Stăpână absolută până în 1910, când betonul se va impune asupra fierului, această concepție va da naștere „zidului-perdea" care nu mai este decât o suprafață de sticlă placată pe structura de oțel, lăsând să se vadă interiorul clădirii.



Crystal Palace
Joseph Paxton, cca 1855
Fotografie de P.H. Delamotte
Londra

Industria luminoasă. Crystal Palace, care a găzduit prima Expoziție Universală din 1851, a fost distrus, chiar dacă mai există încă numeroase copii ale sale în lume. Regina Victoria a inaugurat aici expoziția, demonstrând ascendentul industrial al Marii Britanii asupra celorlalte țări. În întregime din sticlă și metal, acest monument industrial a apărut totuși direct din arhitectura grădinilor, de vreme ce reia, la proporții gigantice, forma, pe atunci răspândită, a serelor. Lumina transfigurează astfel interiorul Crystal Palace-ului și oferă vizitatorilor, departe de realitatea uzinelor, experiența unei industrii capabile să producă opere grandioase și spații de locuit luminoase.



Galeria mașinilor la Expoziția Universală din 1889, la Paris
Ferdinand Dutert
și Victor Contamin

Încrederea în progres. Instalat la piciorul noului Turn Eiffel, hangarul care adăpostește Expoziția din 1889 nu mai este la scară umană: acesta exaltă puterea și dominația mașinilor. Expozițiile universale următoare se vor desfășura în numeroase pavilioane; aici mesajul progresist este reunit de cele două monumente.

Vandalisme... Majoritatea structurilor construite din metal nu mai există astăzi, victime ale unei lipse de popularitate trecătoare în a doua jumătate a secolului XX; la Paris, „les Halles de Baltard" au fost distruse, rămânând doar o groapă în țesătura urbană. Dacă Galeria mașinilor nu a supraviețuit nici ea, în schimb Turnul Eiffel, construit inițial doar pentru expoziția universală, a rămas.



Casa de asigurări
William Le Baron Jenney, 1884
(demolată) Chicago

Dezgolirea structurii. Construită de unul din principalii arhitecți ai școlii de la Chicago, clădirea este susținută de o osatură în întregime din oțel; dacă mai rămân câteva ornamente în îmbrăcămintea pseudorenascentistă, fațada nu este decât o „învelitoare" lipită de structură, care va dispărea în construcțiile următoare: edificiul nu este construit pentru a fi contemplat.

Utilizarea peretelui-perdea. Derivat din aceste arhitecturi, peretele-perdea desființează orice distincție netă între interior și exterior și, de aici, între spațiul privat și cel public. Creând de fapt o civilizație a supravegherii constante, această arhitectură este astăzi pusă sub semnul întrebării, chiar dacă marchează încă din plin peisajul urban.

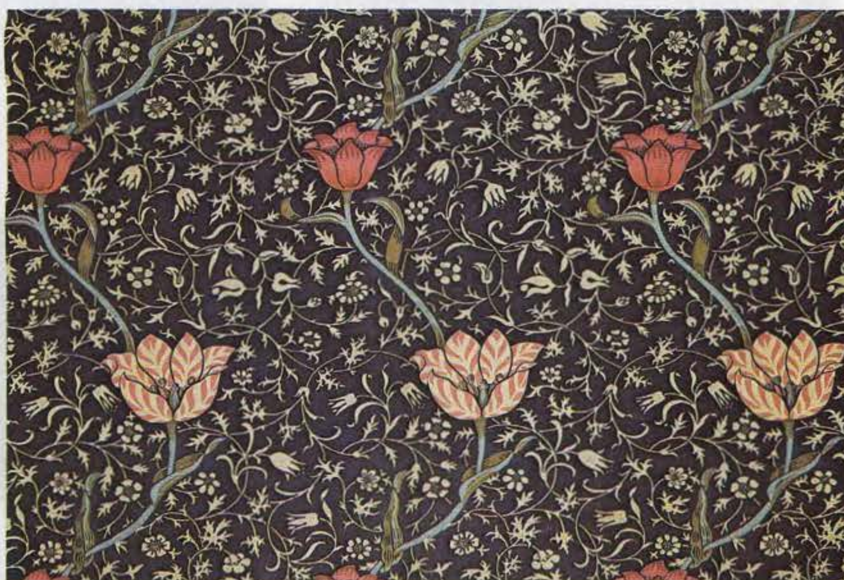
Reacții

Împotriva acestei admirații excesive, care consideră că mașina conduce omul, mișcarea britanică Arts and Crafts se opune, încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, dezvoltării unei industrii triumfătoare; ea se refugiază în apologia Evului Mediu, căutând să „reconcilieze frumosul și utilul", artistul și artizanul. Artele decorative devin în această perioadă o practică militantă încercând să se împotrivească funcționalismului ingineresc. Totuși, artiștii mișcării Arts and Crafts produc adesea lucrări pe scară industrială și ruptura cu moderniștii este plină de contradicții de-o parte și de alta. Raportul conflictual pe care îl întrețin cele două tendințe, industria și artizanatul, constituie esența artei de la începutul secolului XX și va fi regăsit în perioada anilor 1920, în *cadrul școlii germane Bauhaus.*



Casa roșie
Philipp Webb, 1859
Bexley Heath

Reacția antimodernă a mișcării Arts and Crafts. Morris organizează în anii 1850 o adevărată cruciadă antimodernă pentru reînnoirea artelor decorative. El creează în Marea Britanie un laborator la care participă pictori prerafaeliți, cum ar fi Burne-Jones sau Rossetti, organizează o serie de expoziții Arts and Crafts, caută să pună în valoare artizanul împotriva inginerului modern. *Casa roșie* (culoarea cărămizilor sale), desenată și construită de Philipp Webb pentru propria sa folosință, în 1859, devine un adevărat manifest în favoarea materialelor vechi și populare.



William Morris
Țesătură din bumbac după unul dintre desenele sale
Victoria and Albert Museum, Londra

Renașterea artei decorative. Numeroasele motive de textile și de hârtie pictată pe care le realizează Morris, în cadrul mișcării Arts and Crafts, se vor totuși funcționale, în sensul în care există o coerență cu materialul utilizat și cu însăși funcția tapiseriei: nici urmă de imitație a lemnului sau a marmurei, nici o redare realistă a florilor, pe care Morris le reprezintă în aplaturi pentru a respecta planeitatea zidului.

Arta publică în secolul al XIX-lea

Puterea în reprezentare

Termenul „statuomanie" apare pentru prima oară în 1864, în revista *Illustration*; după Revoluția Franceză, guvernele se grăbesc să îmbrace orașele cu glorii laice și naționale. În scurt timp, febra comenzii publice se extinde în întreaga Europă, mobilizând resursele picturii și ale decorului.

Ave Picardia Nutrix
Pierre Puvis de Chavannes
1865
Pictură cu ceară pe pânză maruflată, 450 x 1 750 cm
Muzeul Picardiei

Pictură oficială. Comanda de la Amiens constituie prima recunoaștere a lui Puvis de Chavannes de către puterea vremii sale și îi va aduce nu numai o medalie, ci mai ales o lungă listă de comenzi oficiale: pentru Panteonul din Paris, cea a *Alegoriei științelor* de la Sorbona sau a bibliotecii din Boston.

Premise moderne. Pictura lui Puvis de Chavannes, asimilată în general conformismului oficial, participă cu un vocabular propriu la comanda publică, amestecând o construcție savantă unei tușe neutre, care trebuie să dicteze asistenței, într-o manieră foarte lizibilă, raportările necesare la istoria națională. Această pictură îi va atrage totuși pe mulți artiști, de la Seurat la Picasso, care găsesc în aplaturile colorate germenul unei noi picturi.



Glorificarea contemporanilor

După opinia lui Napoleon al III-lea, oamenii politici sunt „farurile luminoase" care strălucesc în istoria oricărei țări. Considerați ca atare de secolul al XIX-lea burghez, conducătorii sunt noii idoli și fac comenzi importante sculptorilor, arhitecților și uneori pictorilor. Interiorul edificiilor publice este împodobit cu mari decoruri pictate, al căror program iconografic anunță cu claritate intenția didactică. Statul, noul mecena, acordă importante subvenții artiștilor care exemplifică valorile oficiale. „Statuomania" caracterizează atât guvernele de stânga, care glorifică lupta revoluționară, ca și pe cele conservatoare, care-și justifică puterea prin raportări istorice. În Franța, regimurile politice succesive distrug sculpturile guvernului precedent și impun noi imagini care propagă valorile statului. Statuile napoleoniene afirmă, în orașele cucerite, la Milano sau Torino, luarea în stăpânire a teritoriului. Marea Britanie victoriană, mai mult decât orice altă țară europeană, își multiplică monumentele și programele sculpturale. Mai stabilă politic decât Franța în secolul al XIX-lea, Marea Britanie caută să-și afirme și să-și scrie politica, adăugând prin subscripții decoruri pe monumentul reginei Victoria, la Londra.

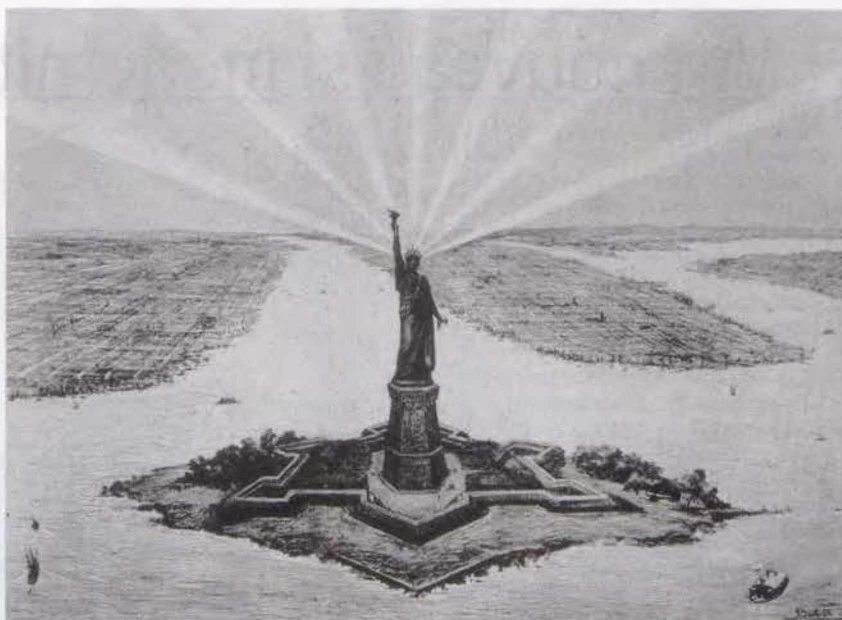


Albert Memorial
Sir George Gilbert Scott
Cu o statuie a prințului Albert de John Henry Foley
Kensington Gardens, Londra

Gustul prințului. Înălțat de regina Victoria în memoria defunctului său soț, Albert Memorial, în stil neogotic – preferat de Albert I – a fost realizat de numeroși sculptori, invitați să onoreze o astfel de comandă. Contrar tradiției, prințul nu este reprezentat în slavă, susținut de o alegorie a bravurii, ci este așezat, gânditor, în mijlocul unor virtuți medievale ca Prudența și Cumpătarea. Legătura cu Evul Mediu mitic participă, bineînțeles, la construirea identității britanice. Monumentul oferă însă imaginea ambiguă a unui bărbat inactiv, care, de fapt, nu a domnit.

Justificarea puterii

Marilor oameni contemporani li se adaugă modelele naționale ale unei istorii mai mult sau mai puțin reinventate: Vercingetorix, Carol cel Mare, Ioana d'Arc sau Blanche de Castilia au sprijinit, prin filiații adesea tendențioase, puterea care li se identifică. Însuși stilul momumentelor caută să afirme o ascendență prestigioasă: *Napoleon*, realizat de Dumont, este prezentat ca împărat roman, monumentele din Victoria Park, din Londra, sunt neogotice. Dacă aceste opere au oferit artiștilor oportunitatea unor mari comenzi, monumentalitatea obligatorie, recurența modelelor vechi și acordul necesar cu puterea vremii duc adesea la apariția unor lucrări greoaie, într-un limbaj sclerozat. Civismul, morala și identitatea națională sunt tot atâtea subiecte tratate cu convingere și dorință de claritate a expunerii, care primează adeseori asupra valorii artistice. Instrumentul politic este eficace, în măsura în care își păstrează coerența ideii în timp: în Franța, guvernul lui Pétain va decide să distrugă, în timpul celui de-al doilea război mondial, toate statuile publice ale personalităților de stânga. Și statul, în secolul XX, continuă să vadă în comanda publică oportunitatea de a afirma o alegere, o identitate și o susținere.



Statuia Libertății de pe Bedloe's Island
Frédéric-Auguste Bartholdi
Gravură din 1875

Cadoul Franței. Statuia Libertății este oferită la 4 iulie 1884 Statelor Unite ale Americii cu ocazia sărbătoririi independenței. Colosala realizare este finanțată în Franța, prin subscripții și reuniuni mondene, lăsând unei Americi puțin convinse de acest proiect grija de a produce soclul. Sculptura este realizată de Auguste Bartholdi, pe o armătură metalică calculată de Gustave Eiffel.

Statuomanie. Bartholdi l-a desenat pe *Vercingetorix*, pentru Clermont-Ferrand, pe care un pivot central îl susține într-un echilibru instabil, sau *Leul* din Belfort, sculptat în gresie roșie și transpus la dimensiune redusă în bronz, pentru Piața Denfert-Rochereau, din Paris. Lucrările sale vor glorifica virtuțile dragi artei oficiale de la acest sfârșit de secol, patriotismul sau devotamentul.



Calea Victoriei
1895-1901
(În prim-plan: Împăratul Wilhelm I)
Sculpturi din Tiergarten, Berlin
Fotografie, cca 1910

Glorificarea imperiului și promenada istorică. Inaugurate în 1901 de Wilhelm al II-lea care le oferă capitalei sale, cele treizeci și două de statui, astăzi distruse, compuneau impresionantul program sculptural de la Tiergarten din Berlin. Nici o reprezentare mitologică nu exista în această grădină: personajele reprezentate sunt notabilități naționale sau locale. În spatele fiecărui soclu principal se află busturile miniștrilor și ale inspiratorilor personajului central, reprezentat în picioare; astfel, în spatele lui Frederic-Wilhelm al II-lea se află filozoful Emmanuel Kant. Vizitatorul grădinii este invitat la o promenadă istorică care îi arată grandoarea germană și îl invită să se așeze și să se reculeagă în mijlocul monumentelor imperiului.

Art nouveau și modernitate

„Pionierii secolului XX"

Cosmopolit și multiform, astfel este noul stil care se impune, încă de la mijlocul anilor 1890, în toate ordinele creației artistice, ale afișului sau ale modei.

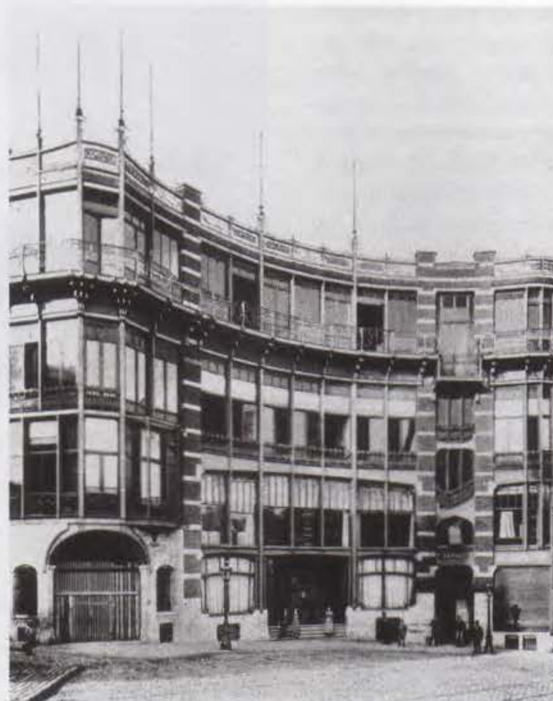
Stilul Art nouveau atinge apogeul în 1900, la Expoziția Universală de la Paris, apoi, abandonat repede, dispare o dată cu primul război mondial. Anii 1960 sunt martorii reapariției sale sub forma unei atracții exacerbate de speculațiile excesive în jurul pieselor care au supraviețuit distrugerilor masive. De fapt, această artă adeseori descriptivă reprezintă prima tentativă de a pune, la nivel internațional, problema modernității. Situată între două secole, ea traduce bine aspirațiile și contradicțiile unei epoci în criză.

Arta 1900 și curentele sale

Originile mișcării Art nouveau sunt multiple și difuze. Pot fi remarcate la fel de bine în istoria stilurilor, de la neogoticul lui Viollet le-Duc, la rococo, ca și în japonism sau în tendințele „neo". Sloganul său, „artă pentru toți", este inspirat din concepțiile sociale reprezentate în Franța de Léon de Laborde sau, în Marea Britanie, de cei care au marcat mișcarea Arts and Crafts, John Ruskin și William Morris. Deschis la Paris, în anul 1895, magazinul lui Samuel Bing, Art nouveau, dă numele său unei mișcări care se declină în infinite varietăți. Denumirea de „Modern style" este adoptată de țările anglo-saxone și de anglomanie, ca în Italia, unde „Liberty", îl înlocuiește pe „Florale". La Barcelona, capitala spaniolă a mișcării „Arte joven", Picasso adoptă noul stil în desen. În Germania, expresia „Jugendstil" devine expresionistă. În Austro-Ungaria, denumirea de „Sezessionstil" amintește că Viena a fost capitala contestării antiacademice. Au existat și alte denumiri, mai mult sau mai puțin peiorative: stil anghilă, stil funie, stil metro...

Un stil inedit

În ciuda diversității lor, practicile Art nouveau au în comun respingerea generalizată a tradiției academice, a școlii sale, a modelelor istorice și a instituțiilor sale. Astfel, în anii 1890, mișcările denumite Secession înfloresc aproape peste tot în Europa. Doctrina respinge



Casa Poporului la Bruxelles
Victor Horta, 1896-1899
(Distrusă între 1965-1966)

Precursorul mișcării Art nouveau, în Belgia și în Europa. Victor Horta, „fierarul", este un virtuoz al fierului și al sticlei. Mai mult decât oricare altul, imobilul sindicatelor din Bruxelles pune în evidență, prin lipsa sa de ornamentație, prioritatea structurilor în estetica edificiului. Această realizare anunță și mai limpede simpatiile ideologice ale „arhitectului roșu" care, după trecerea perioadei Belle Époque, își va liniști demersul în utilizarea mai așezată a betonului.



Banchetă-fumoar pentru Castelul Béranger
Hector Guimard, 1897
Jarrah, metal cizelat, garnitură modernă, 260 x 262 x 66 cm
Muzeul Orsay, Paris

Arhitectura, artă prin excelență. Dacă Guimard, emul al lui Victor Horta, vede în arhitectură creuzetul în care se topesc celelalte arte, el excelează în toate și duce arta mobilierului la un nivel care îl egalează pe cel al epocii clasice. Aici, nervurile cu forme vegetale desenează volume cărora le imprimă o rotație nebună. Intrările metroului parizian se mândresc, de asemenea, cu un desen comparabil ca viziune. Arhitectul devine pionierul unei producții de serie, cizelând fonta precum un metal prețios. După zece ani, neputând să impună stilul Guimard, el își va tempera jocul formelor, înainte de a deveni, în anii 1920, un adept al curentului Art deco.



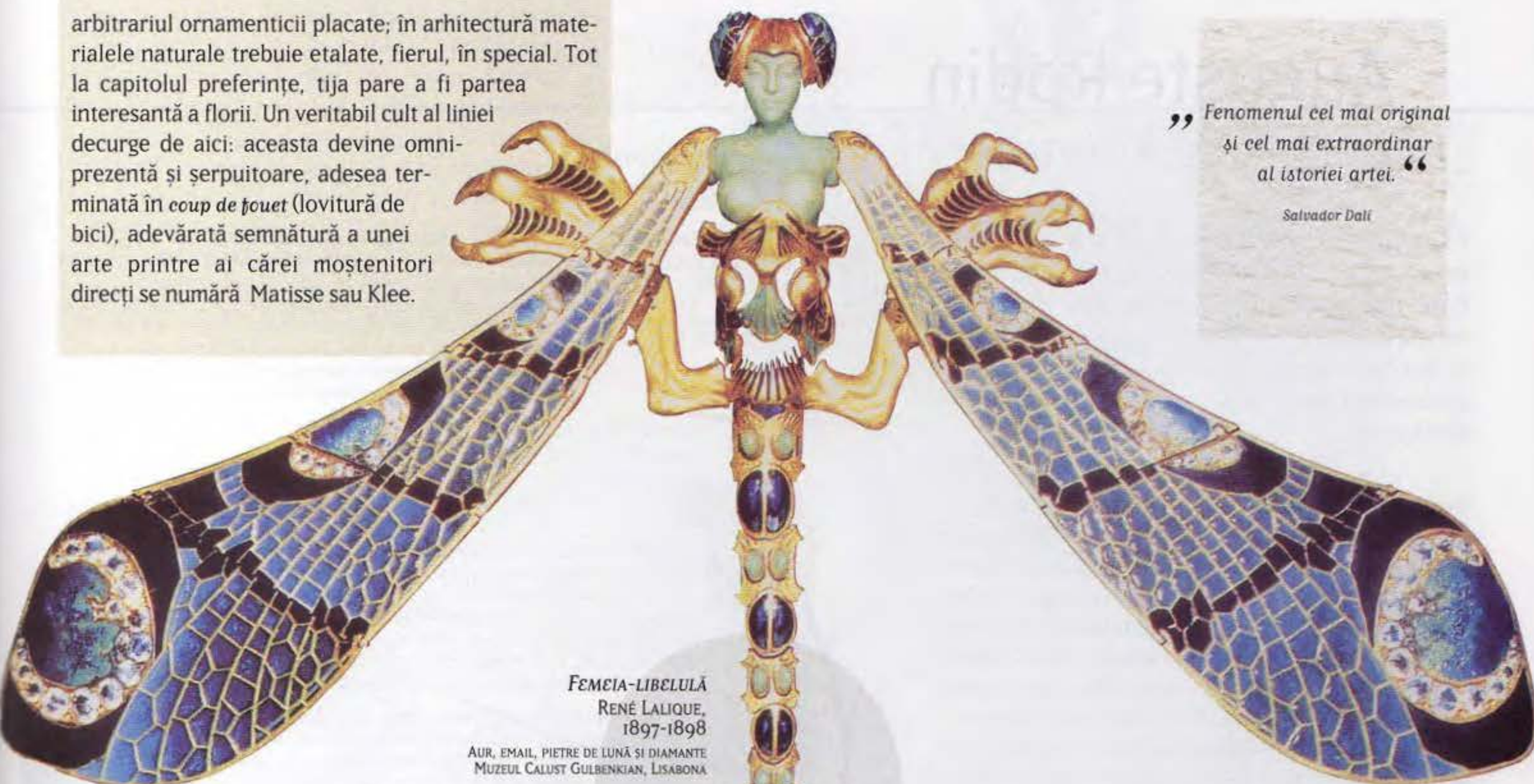
Parcul Güell
Antonio Gaudi
Turnul unui pavilion de la intrare și acoperișul administrației, Barcelona

Un refuz radical al stilurilor istorice. Tendințele multiple și adesea contradictorii ale mișcării Art nouveau se regăsesc în maniera *tabula rasa*, pe care Gaudi o duce la extrem. Răsturnând toate valorile clasice ale ordinii și ale simetriei, el dă frâu liber unei imaginații în exces, fremătând de configurații neregulate, de materiale inedite și de policromie, la antipodul esteticii liniei drepte a lui Mackintosh sau Loos. Ierarhia dintre părțile componente ale edificiului este desființată: acoperișurile permit promenade insolite printre clopotnițe, iar șemineele sunt o adevărată antologie a unui onirism plastic, precursor al suprarealismului.

arbitrariul ornamenticii placate; în arhitectură materialele naturale trebuie etalate, fierul, în special. Tot la capitolul preferințe, tija pare a fi partea interesantă a florii. Un veritabil cult al liniei decurge de aici: aceasta devine omniprezentă și șerpuitoare, adesea terminată în *coup de fouet* (lovitură de bici), adevărată semnătură a unei arte printre ai cărei moștenitori direcți se numără Matisse sau Klee.

,, *Fenomenul cel mai original și cel mai extraordinar al istoriei artei.* "

Salvador Dalí



FEMEIA-LIBELULĂ
RENÉ LALIQUE, 1897-1898
AUR, EMAIL, PIETRE DE LUNĂ ȘI DIAMANTE
MUZEUL CALUST GULBENKIAN, LISABONA

Triumful artei bijuteriei. Rând pe rând adulată și umilită public, imaterială sau satanică, femeia este omniprezentă în arta ca și în literatura sfârșitului de secol. Creatorii imaginează podoabe somptuoase sau mai delicate pentru frumoasele și elegantele burgheze, actrițe sau demimondene. Dintre toți, Lalique este un maestru al păienjenișurilor, al amestecurilor de materiale rare și al unui rafinament în care senzualitatea se îngemănează cu o cruzime de abia ascunsă.

Art nouveau în lume

Germania
Hermann Obrist (1863-1927)
August Endell (1871-1925)

Austria
Josef Hoffmann (1870-1956)
Gustav Klimt (1862-1918)
Josef-Maria Olbrich (1867-1908)
Adolf Loos (1870-1933)
Otto Wagner (1841-1918)

Belgia
Paul Hankar (1859-1901)
Victor Horta (1861-1947)
Henry Van de Velde (1863-1957)

Marea Britanie
Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)

Spania
Antonio Gaudi (1852-1926)

Statele Unite ale Americii
Louis Comfort Tiffany (1848-1933)

Franța
Hector Guimard (1867-1942)
Émile Gallé (1846-1904)
Louis Majorelle (1859-1926)
Alphonse Mucha (1860-1939)



DESĂVÂRȘIREA
GUSTAV KLIMT, CCA 1909
ACUARELĂ, GUAȘĂ, FOIȚE DE AUR PE HÂRTIE MARUFLATĂ, 191 X 118 CM
MUZEUL DE ARTĂ MODERNĂ, STRASBOURG

Femeia, eroină a perioadei Belle Époque. Fondator și animator al mișcării vieneze Secession (1897), Klimt devine referința picturală a momentului. Cu toate acestea, printre contemporanii săi, de la Gauguin la Munch, foarte puțini vor rămâne insensibili la seducțiile liniei. Pentru Art nouveau, adesea impregnat de simbolism, femeia constituie subiectul preferat. Femeii i se conferă flexibilitatea lianei, ea rivalizează în eleganță și frumusețe cu floarea (chiar otrăvitoare). Tema este reluată până la sațietate, în realizări uneori vulgare. Nu este cazul lui Klimt, a cărui senzualitate de un erotism marcat își găsește o exprimare plenară în materii și forme.

Auguste Rodin

„Părintele sculpturii secolului XX" – Brâncuși

Auguste Rodin este o figură aparte în peisajul artistic al secolului al XIX-lea. Chiar dacă inaugurează în lucrările sale sculptura secolului XX, el rămâne totuși, prin formație și prin munca colectivă pe care o va imprima atelierului său, mai aproape de tradiția Renașterii.

Un meșter sculptor

În ciuda dorinței sale de a avea o formație clasică de sculptor, elev al Academiei, Rodin va începe ca meșter: după trei eșecuri la intrarea la Arte Frumoase, se angajează cioplitor în piatră la decorarea clădirilor nou construite la Paris de baronul Haussmann, apoi la Albert Carrier-Belleuse, pentru a retușa busturi produse în serie. Formația sa este, deci, cea a unui muncitor manual și nu a unui artist liberal. Intrarea la Salon era, în perioada aceea, semnul recunoașterii; Rodin expune aici, în anul 1877, *Vârsta de bronz*, executată cu doi ani mai devreme, în perioada șederii sale la Bruxelles. Lucrarea are parte de critici violente. Pe calea trasată de realismul secolului său, Rodin respinge idealismul: obiectivul său este atât de bine atins, încât este acuzat de mulaj după natură și i se refuză recunoașterea talentului. Reușește să-și facă atelierul vizitat de amatorii de artă, să primească ajutorul unor artiști mai oficiali și, mai ales, să execute statuia Sfântului Ioan Botezătorul: talia sfântului, mai mare decât cea a unui om, înlătură orice neîncredere cu privire la realizările sale și îl reabilitează ca sculptor.

Reușită în pofida tuturor

Imediat încep să apară comenzile, însă Rodin, de-a lungul unei mari perioade a vieții sale, înșală așteptările. *Poarta Infernului*, născută după opt ani de muncă, nu va fi niciodată instalată; *Burghezii din Calais* atrag critici aspre, înainte de a fi acceptați cu greu. *Balzac*, ascuns sub hainele care nu lasă la vedere decât caracterul exacerbat al feței, va fi refuzat. Dificultățile întâmpinate de Rodin nu îi pot împiedica totuși o reală reușită și, în curând, o recunoaștere. În 1880, el își organizează, pentru a-și onora comenzile, un atelier de modelaj care se va mări din ce în ce mai mult. Zeci de mâini acționează în jurul lui și participă împreună la elaborarea lucrărilor. Statul îi acordă Legiunea de Onoare, Societatea Națională a Artelor Frumoase îi oferă, încă din 1887, președinția secției sale de sculptură.

Originalitatea lui Rodin

Rodin oferă secolului XX elementele unei renașteri a sculpturii. Folosirea fragmentelor unui corp, producția în serie, pe care i-o permite impresionanta organizare a atelierului său, inspirația din Antichitate sunt tot



ASAMBLARE
AUGUSTE RODIN, 1905
(DOUĂ ÎNFĂȚIȘĂRI ALE EVEI ȘI FEMEIA GHEMUITĂ)
GRUP ÎN IPSOS,
96,5 x 55 x 36,5 CM
MUZEUL RODIN, PARIS

Un pionier al montajului. Asamblarea este o parte importantă a muncii lui Rodin. El își reutilizează de foarte multe ori lucrările în noi juxtapuneri. Colecționar, adaugă mulaje personale pe vase antice și uneori obiecte eterogene, ca, de pildă, ramuri; lucrările astfel produse sunt numeroase, rămânând în atelier, fără alt titlu decât *Asamblare*. Cu toate acestea, interesul pentru fragmente și pentru montaj constituie, fără îndoială, principala contribuție a lui Rodin la transformarea sculpturii.

atâtea căi deschise. În vederea Expoziției Universale de la Paris, din anul 1900, Rodin prezintă publicului atelierul său, așa cum o făcuseră înainte Courbet și Manet: *Omul care merge*, piesă definitorie a acestei expoziții, reunește în ea toată bogăția lui Rodin. Picioarele sunt legate de sol, ca două momente succesive ale mersului, reprezentate în aceeași operă. Această redare sculpturală, concentrată mai degrabă asupra esenței mișcării decât a realității fizice, va deveni o referință pentru artiștii ce vor urma, de la futuristul Umberto Boccioni, la Marcel Duchamp.



Poarta Infernului
Auguste Rodin, 1880-1917
Ipsos, înălțime 549 cm
Muzeul Orsay, Paris

O capodoperă neterminată. Primă comandă a statului, refăcută de nenumărate ori și, în final, turnată în bronz, după moartea artistului, *Poarta Infernului* este un rezumat al carierei lui Rodin. Această lucrare compozită amestecă într-o profunzime aproape vegetală piese remarcabile: așa sunt cele trei umbre situate deasupra porții, de fapt trei înfățișări din alt unghi ale lui *Adam* izgonit din Paradis, sau *Gânditorul* de pe lintou; una din copiile sale mărite ornează astăzi mormântul artistului de la Meudon.

Montare și abundență. *Gânditorul* îi reprezintă, în același timp, pe Dante și pe Rodin însuși, aplecat asupra Infernului și asupra propriei persoane. Inspirația literară – Rodin era hrănit de lectura *Divinei comedia*, dar și de *Florile răului* – și caracterul introspectiv al reprezentării fac dovada unei inspirații romantice. Imaginată inițial după modelul antitetic al *Porții Paradisului* sculptate de Ghiberti pentru baptisteriul din Florența, *Poarta Infernului* evoluează către o compoziție din ce în ce mai neașteptată. Incoerențele de scară, variațiile de relief atingând aproape *ronde-bosse*-ul și totala libertate de expresie marchează o ruptură profundă în istoria sculpturii.

Atelierul lui Rodin
Fotografie anonimă
Muzeul Rodin, Paris

O organizare industrială. Începând din 1880, Rodin lasă cioplitul *și mulajul ucenicilor din propriul atelier, el ocupându-se de modelaj.* De asemenea, se ocupă mult de fotografie, retușând cu cerneală martorii pentru a realiza astfel schițe ale lucrărilor sale. În mai multe sculpturi se simte o impresionantă muncă de desenator. În ultimul mare atelier, bazat pe muncă colectivă, lucrează, în 1900, peste cincizeci de persoane. Asistenții, dintre care Bourdelle sau Camille Claudel, fac mulaje după fragmente, mâini, picioare, care, stocate în dulapuri, se vor integra unor asamblaje viitoare.

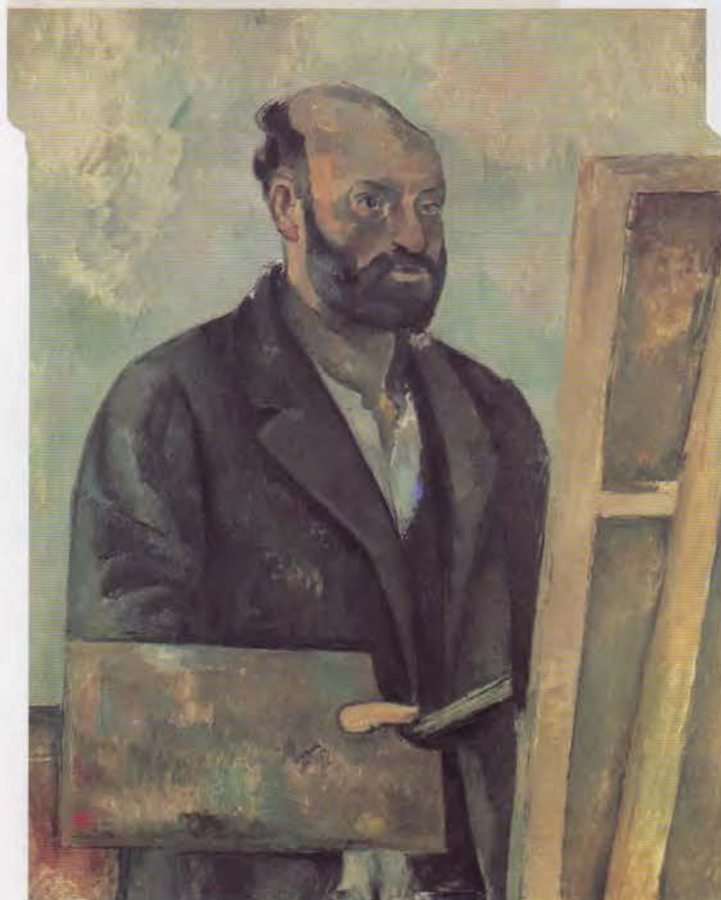


Câteva date

1840 Se naște la Paris.
1857 Eșec la intrarea în Școala de Arte Frumoase.
1870 Plecare la Bruxelles, unde împarte un atelier cu Van Rasbourg.
1875 Călătorie de studii în Italia.
1877 Expune *Vârsta de bronz*, la Cercul artistic și literar din Bruxelles, apoi la Paris, la Salonul artiștilor francezi.
1880 Statul francez cumpără *Vârsta de bronz*.
1885 Municipalitatea din Calais îi comandă *Monumentul burghezilor din Calais*, terminat în anul 1895.
1891 Societatea oamenilor de litere îi comandă *Monumentul lui Balzac*.
1895 Atelier la Vila Brillants, din Meudon și începutul unei importante colecții de antichități și de picturi.
1899 Expoziție monografică la Bruxelles, apoi la Rotterdam, Amsterdam și Haga.
1917 Moartea lui Rodin.

Paul Cézanne

Eliberarea picturii de imitația naturii



Câteva date

1839 — Se naște la Aix-en-Provence.
1852-1858 — Formație umanistă, întâlnire cu Zola.
1860-1872 — Curs de pictură la Académie Suisse din Paris.
1867 — *Desprinderea.*
1872-1873 — Se stabilește la Auvers-sur-Oise, aproape de Pissarro.
1874 — Participare la prima expoziție a impresioniștilor.
1873 — *Casa spânzuratului.*
1878-1889 — Perioada constructivistă.
1882-1885 — *Estaque.*
1885-1887 — Prima serie din *Sainte-Victoire.*
1887-1889 — Întâlnire cu Gauguin.
1890 — *Femeia cu vasul de cafea.*
1893-1896 — *Jucătorii de cărți.*
1899 — *Portretul lui Ambroise Vollard.*
1903 — Expune la Salonul de toamnă.
1898-1905 — *Grandes Baigneuses.*
1904-1906 — Ultima serie din *Sainte-Victoire.*
1906 — Moare la Aix-en-Provence.

Autoportret cu paletă
Paul Cézanne, 1885-1888
Ulei pe pânză, 92 x 73 cm
Colecția E.G. Buhrle, Zürich

O alegorie modernă a picturii. Amintind puțin de maniera lui Velázquez, din *Meninele,* Cézanne se reprezintă în compania instrumentelor sale de lucru: șevaletul, pânza și paleta, aceasta din urmă fiind etalată ca un fel de emblemă. Este, de altfel, mai mult o efigie abstractă a picturii decât un portret convențional sau pitoresc.

Pictorul model. Noblețea meseriei de pictor, afirmată încă din Renaștere, se evidențiază, mai ales, în chip (care este tot atât o operă de pictură, ca și paleta). Chipul său nu exprimă nici un alt sentiment decât o atenție încordată la maximum, în întregime canalizată de privirea fixată asupra operei aflate în lucru. Restul Universului se șterge în fața motivului în curs de realizare, mai urgent decât prezența lumii exterioare, așa cum o demonstrează economia austeră a decorului.

Opera lui Paul Cézanne (1839-1906) marchează intrarea picturii într-o eră nouă, cea a modernității. La începutul secolului XX, toți creatorii se raportează în mod explicit la el: Klee, Malevici, Matisse, Mondrian și, în special, Picasso.

Nu fără brutalitate în privința gustului convențional, Cézanne respinge normele frumosului tradițional încă din primele sale lucrări. El este astfel neînțeles de mulți contemporani, inclusiv de partizani ai impresionismului ca Émile Zola. De altfel, pictorul se distanțează cu rapiditate de această mișcare, la fondarea căreia a contribuit totuși, abandonând naturalismul, fără a renunța însă la confruntarea cu natura, la meditația asupra motivului.

Căutarea chintesenței formale

Munca în serie începe treptat să-l domine și sfârșește prin a structura întreaga producție cezaniană după teme devenite familiare: lucrările ***Baigneuses*** (și ***Baigneurs***) permit explorarea (nu fără presupuneri filozofice) a tuturor resurselor plastice și coloristice ale

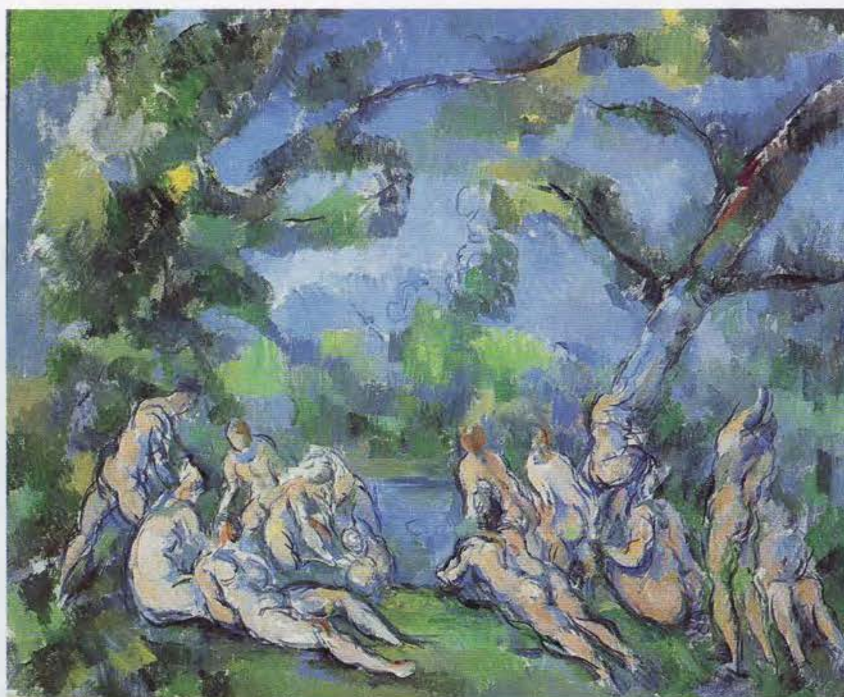


Orgia sau Festinul
Paul Cézanne, cca 1867-1872
Ulei pe pânză, 130 x 81 cm
Colecție particulară

Arta prostului gust. Sub pretextul tratării unei scene biblice (probabil ospățul lui Nabucodonosor), Cézanne se abandonează în *Orgia* tumultului primelor sale inspirații: subiect scabros, mișcare înverșunată, culoare lirică, spațiu vertiginos. Modelele sale preferate (Tintoretto, Delacroix) transpar în aceste alegeri și în această tehnică.

Clasicismul dezmembrat. Nu trebuie totuși să se creadă că aceste ieșiri *couillards* (testiculare) – după un termen al pictorului – sunt destinate numai șocării burghezilor. Această pânză constituie unul din primele jaloane într-o căutare picturală mereu reînnoită, care îl va împinge pe Cézanne către practicile surprinzătoare pe care avangarda picturală le va transforma în reguli.

corpurilor angajate în spațiul tridimensional; *Muntele Sainte-Victoire*, peisaj preferat, dovedește abstractizarea progresivă a elementelor peisajului până la extragerea chintensenței formale. În ceea ce privește natura moartă, aceasta asigură triumful culorii care, eliberată de normele convenției (grănițuirea conturului, demitonuri...), concurează la asumarea unui spațiu voit subiectiv. Astfel, tabloul, scutit de obligația de a imita natura, devine un organism autonom, supus înainte de orice legilor picturii și care propune o viziune transcendentă, dar umană și sinceră, a lumii și a existenței.



BAIGNEUSES
PAUL CÉZANNE, 1899-1904
ULEI PE PÂNZĂ, 51,3 X 61,7 CM
AMY MC CORMICK MEMORIAL COLLECTION
THE ART INSTITUTE OF CHICAGO

Reprezentarea în criză. Corpurile grosolan compuse ale femeilor la scăldat se sprijină pe elementele naturii. Figura umană și-a pierdut rolul său de prim-plan. Desenul este aici înainte de orice plastic.

Tehnica operatorie. În acest studiu care face parte din seria *Grandes Baigneuses*, la care muncește de la mijlocul anilor 1890, Cézanne utilizează desenul pentru a fixa esențialul structurilor. Uleiul este tratat cu libertatea caracteristică acuarelei. Seria *Muntele Sainte-Victoire* răspunde aceleiași necesități.

DRAPERIE, URCIOR ȘI FRUCTIERĂ
PAUL CÉZANNE, 1893-1894
ULEI PE PÂNZĂ, 59 X 72,4 CM, COLECȚIA JOHN HAY WHITNEY

Spațiul experimental al naturii moarte. Fără a renunța la încărcătura simbolică a naturii moarte, Cézanne utilizează spațiul redus și materialitatea lucrurilor pentru a realiza și comunica ceea ce el numește „mica senzație" a sa. Modulația prin acorduri de culoare, eliminând griurile, se substituie metodei clasice de punere în volum prin relieful umbrelor și al luminilor. Subiectivitatea privirii se înscrie în distorsiunile pe care pictorul le provoacă perspectivei, spartă de agitația țesăturii și de dezechilibrul obiectelor. Saturația tentelor pure încarcă atmosfera cu o tensiune cromatică extremă.





GRĂDINA LAUVES
PAUL CÉZANNE, CCA 1906
ULEI PE PÂNZĂ, 65,5 X 81,3 CM
COLECȚIA PHILLIPS,
WASHINGTON

Perfecțiunea neterminatului. Acest ulei trădează experiența acuarelei, în special în lipsa detaliului, atât de puternică, încât suportul pânzei devine un element plastic major al tabloului. Procedeul, folosit adesea către sfârșitul activității de Cézanne, face dovada unei voințe spre *non finito*.

O natură picturală. Toate elementele peisajului sunt conduse în planul vertical al suprafeței. Tentele cerului și ale pământului se amestecă, dezinteresate de nuanță sau verosimilitate. Formele se mișcă în spațiu, fără să se sprijine de marginile tabloului din care chiar evadează în partea superioară. Astfel, fără a rupe dialogul cu natura, opera ne propune o viziune abstractă a acesteia, o admirabilă piesă de pictură pură.

Critică de artă și modernitate

Arta în mijlocul dezbaterii

Atunci când se eliberează de puterea ecleziastică, apoi de ideologia revoluționară, arta devine miza unor investigații estetice și polemice pasionante care scindează publicul. Cei care anunță și conduc aceste dezbateri sunt criticii de artă, a căror influență este din ce în ce mai mare începând din secolul al XIX-lea.

Critica de artă devine un gen literar la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în „Saloanele" lui Denis Diderot, însă comentariul asupra operelor de artă este dublat de un discurs teoretic în 1802, o dată cu publicarea de către Friedrich W.J. von Schelling a lucrării *Filozofia artei*. În romantism, categoria de arte frumoase face loc unui nou concept, „arta", în numele căreia secolele al XIX-lea și XX vor fi teatrul unor înfruntări inedite. În majoritatea cazurilor, cei care țin la o anumită tradiție și cei care propagă modernitatea concentrează forțele capabile, cu excepția unui independent a cărui operă de critic rămâne un model incontestabil al genului: Charles Baudelaire.

Inventarea modernității

Dincolo de geniul poetic și de acuitatea textelor sale, Baudelaire descoperă, susține, se istovește fără să aparțină vreunei școli, chiar dacă secolul îi datorează crearea cuvântului „modernitate". Sprijinul necondiționat acordat lui Delacroix, pe care îl consideră un autentic clasic, nu exclude din sfera interesului său opera lui Manet. De altfel, Manet va fi cel care va formula principiul modernității – „Trebuie să aparții timpului tău și să faci ceea ce vezi" – reluând o cugetare a lui Diderot. Zola este un alt exemplu de scriitor care a luat poziție pentru modernitatea în pictură. El îl susține pe Manet atunci când acesta din urmă se află în fruntea refuzaților la Salonul oficial, și romanele sale îi furnizează pictorului o puternică inspirație. În schimb, prietenia lui Zola cu Paul Cézanne nu va supraviețui publicării *Operei*, ficțiune dedicată unui pictor ratat în care Cézanne a crezut că se recunoaște.

Bătălia avangardelor

Secolul XX se deschide în plină avangardă, cuvânt deturnat de la sensul său militar de Guillaume Apollinaire, care va deveni apostolul cubismului. Pentru același motiv ca *Dejun pe iarbă* și *Olympia* lui Manet, cu câteva decenii mai devreme, *Domnișoarele din Avignon* de Picasso (1907) se lovește de neînțelegerea publicului, și arta modernă își câștigă titlurile sale de glorie în presă și în publicații în urma unor sălbatice bătălii literare. Dacă impresioniștii sunt numiți astfel din cauza glumei unui critic în legătură cu lucrarea *Impresie, răsărit de soare* a lui Monet, se vorbește despre



Portretul lui Émile Zola
Édouard Manet, 1868
Ulei pe pânză, 146 x 114 cm
Muzeul Orsay, Paris

Două fațete ale naturalismului. În 1867, Émile Zola publică o carte intitulată *Édouard Manet*, după ce i-a luat apărarea pictorului în polemicile declanșate de *Dejun pe iarbă*, în 1863, și de *Olympia*, în 1865 (din care se distinge de altfel o reproducere în tablou, în partea dreaptă sus). Modernitatea formală a lui Manet și alegerea subiectelor sale nu puteau decât să-l seducă pe romancierul naturalist: chelnerița din *Un bar la Folies-Bergère*, *Băutorul de absint* și mai ales celebra *Olympia* pot părea ieșite din lucrările lui Zola, *l'Assommoir* și *Nana*. Aceeași realitate socială, prezentată în întreaga sa cruzime și fără afectare, este observată de pictor și de scriitor. Zola, critic de artă care îl apără pe Manet, se aliază cu un tovarăș de luptă pentru o cauză estetică apropiată de a sa.

> „Nimic nu a evoluat mai profund decât pictura în acest sfârșit de secol, sub legitima febră a căutărilor originale și, de asemenea, trebuie să o spunem răspicat, sub pasiunea modei!"
>
> Émile Zola, „Pictură", Le Figaro, 2 mai 1896

„colivia cu sălbatici", pentru a biciui violența culorilor care „sar în ochii" spectatorilor în prima expoziție a lui Matisse, Derain și Vlamink în Montmartre. Fovii au devenit o mișcare de avangardă. Anumite ziare îi sfătuiesc chiar pe părinți să nu își lase copiii să le vadă lucrările!

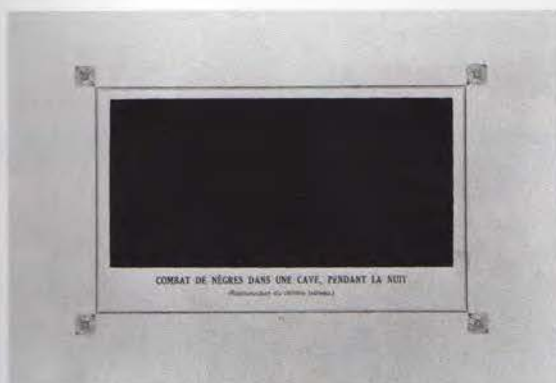
Puterea criticii

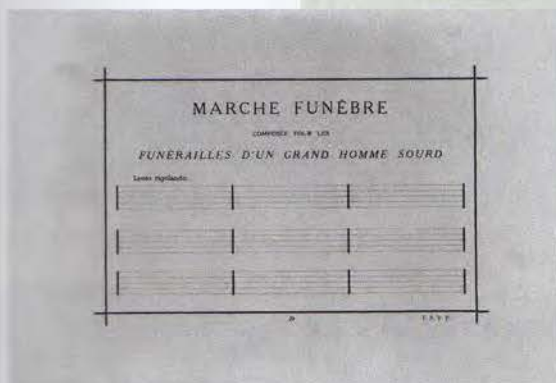
După al doilea război mondial, importanța criticii de artă crește: aceasta nu emite numai opinii, ci se află adesea la originea unor mișcări importante cărora le dă un nume, de acum înainte fără ironie. Este cazul lui Clement Greenberg, care îi reunește pe moderniștii americani de după război prin termenul „expresionism abstract", apoi al lui Pierre Restany și al noilor realiști (Franța), al lui Germano Celant și Arte povera (Italia). În sfârșit, în a doua jumătate a secolului, artiștii înșiși scriu despre artă, mergând câteodată până la a înlocui opera cu descrierea sau teoria sa, argumentând cu primatul fundamental al ideii asupra realizării. Este vorba despre arta conceptuală, mișcare născută la sfârșitul anilor 1960. Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, Alphonse Allais prezentase eventualitatea unei arte atât de moderne, încât va fi lipsită chiar de opere.



Félix Fénéon la Revue blanche
Félix Vallotton, 1896
Ulei pe pânză, 52,5 x 65 cm
Colecție particulară

Un critic angajat. Anarhist, jurnalist, colecționar de artă, Felix Fénéon este un dandy angajat. Secretar al prestigioasei *Revue blache*, între anii 1895-1903, el încetează să mai scrie despre artă de la vârsta de treizeci și cinci de ani, nu fără a fi fost un critic respectat și temut. Angajamentele sale nu sunt exclusive, deși se aliază mai degrabă teoriilor și lucrărilor simboliștilor, curentul cel mai îndepărtat de impresionismul triumfător în acea perioadă. El scrie, de asemenea, despre nabiști și în special despre Felix Valloton, care îi face portretul în acest stil. Chipul grav și încordat al autorului este luminat de reflectarea hârtiei albe sub lampă. Decorul este auster și aplaturile concentrează și mai mult atitudinea bărbatului absorbit de munca sa. Există și alte portrete ale lui Fénéon, realizate de Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec.





Luptă de negri într-o pivniță în timpul nopții

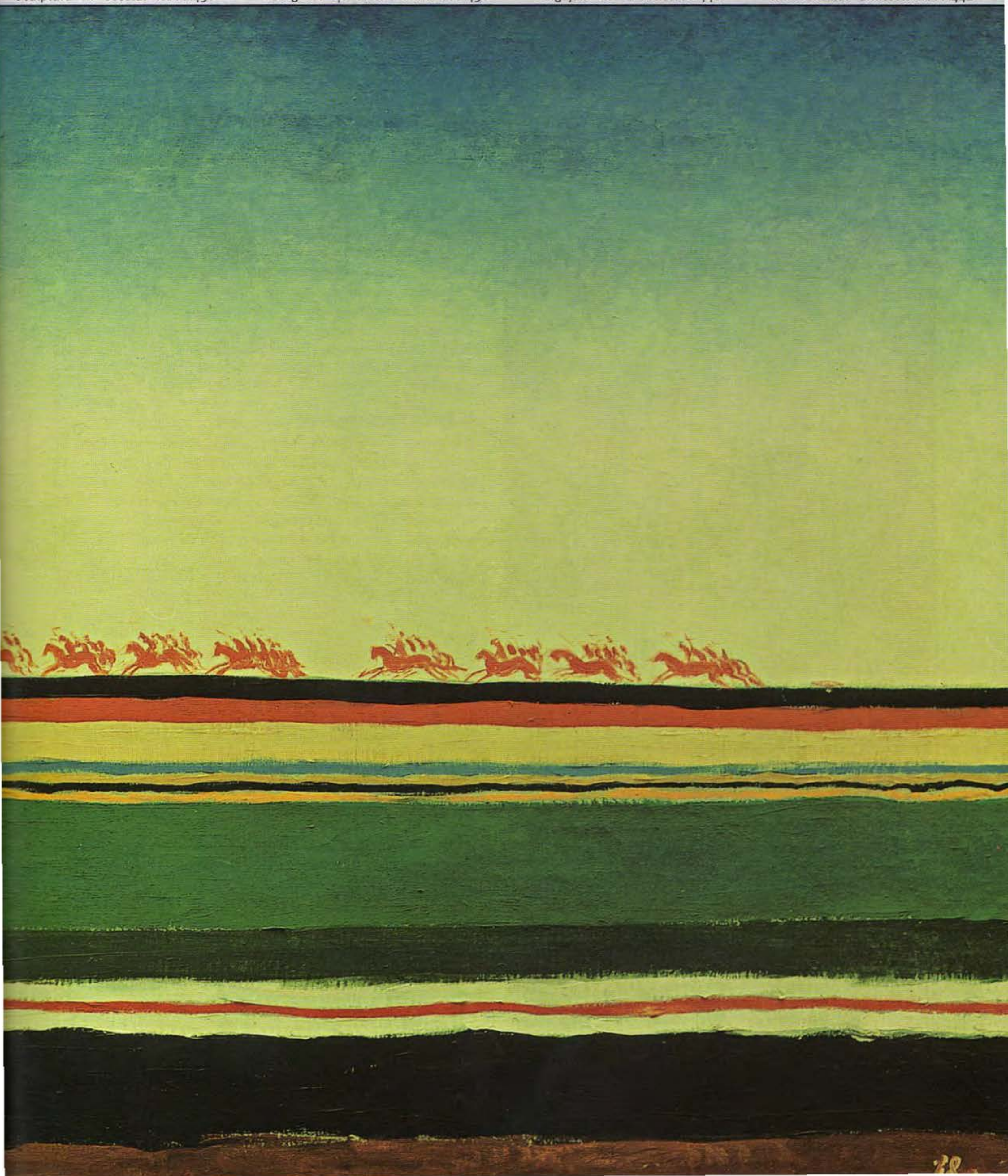
Marș funebru compus pentru funeraliile unui om de stat surd
Alphonse Allais, 1897
Pagini extrase din albumul „Primoavrilesc"
Biblioteca Arsenalului, Paris

Modernitate și farsă. Alphonse Allais, celebru umorist de la Chat noir, își aduce contribuția la dezbaterea asupra modernității cu o intuiție neașteptată. El publică în 1889 catalogul expoziției fictive „Expoziția artelor incoerente", al cărei subtitlu este: „Lucrări ale elevilor maeștrilor din secolul XX". Acest catalog este compus numai din tablouri monocrome cu titluri trăsnite, cum ar fi *Recoltarea tomatei de către cardinali apopleptici pe malul Mării Roșii* sau *Stupoarea tinerilor recruți observându-ți prima dată azurul, o Mediterano.*

Creația și simulacrul său. Allais nu putea ghici, înscriind în falsul său catalog faimoasa *Luptă a negrilor...*, că în 1915 Kazimir Malevici va prezenta la expoziția „0.10", în Rusia, nu mai puțin faimosul *Pătrat negru*, devenit icoana radicalismului modernist și, în mod curios, dispărut. Intuiția lui Allais a fost din nou încoronată la sfârșitul secolului XX. Al său *Marș funebru compus pentru funeraliile unui om de stat surd* anunță o lucrare a muzicianului american John Cage, realizată în 1963 și compusă în exclusivitate din liniște. Astfel, la sfârșitul secolului al XIX-lea, poate pentru prima dată în istoria artei, ironia precedă creația, iar pastișa, originalul.

Secolul XX (1901-1939)





Secolul XX (1901-1939)

Inventarea modernității



ȚIGANCA
HENRI MATISSE, 1905-1906
ULEI PE PÂNZĂ, 55 X 46 CM
MUSEE DE L' ANNONCIADE, SAINT-TROPEZ

La Paris, în anul 1895, prima proiecție publică a fraților Lumière, la Grand Café, inaugurează cinematograful care răstoarnă noțiunea de spațiu-timp. Între 1896-1898, Röntgen, Bequerel și soții Curie descoperă radioactivitatea; în anul 1900, la Berlin, Max Planck, prezentând fizica cuantică, pune sub semnul întrebării certitudinile teoriilor newtoniene și deschide calea ideilor lui Einstein. La Viena, Freud pune bazele psihanalizei. Primele automobile cuceresc drumurile, în timp ce cercetările pionierilor aviației prefigurează stăpânirea aerului. Reflectare a paradoxurilor epocii, Expoziția Universală de la Paris, din anul 1900, celebrează cu fast, într-o ambianță eclectică, modernitatea tehnologică.
Progres științific și tehnic, mutații economice și sociale, urbanizare în creștere, toate acestea au generat percepții antagoniste între apărătorii trecutului și spiritele novatoare. Primii denunță o decadență a civilizației, pun în valoare tradițiile, folclorul, practicile religioase și, în opoziție cu pozitivismul scientist și materialist, preferă o cercetare spirituală și estetică, o apropiere teozofică, chiar mistică. Ceilalți se pun în slujba unei lumi regenerate prin progres. Futuriștii fac elogiul tehnicii, admiră viteza și viața trepidantă, alții asociază progresul de ruptura revoluționară. În timp ce chemarea la „supraom" și criticile nihiliste ale lui Nietzsche fac numeroși adepți, punerea în valoare a conceptului de națiune determină mișcări xenofobe și antisemite. În Franța, afacerea Dreyfus duce la angajarea intelectualilor în viața politică, dar și la închegarea certitudinilor sioniste ale lui Herzl care, dându-și seama de limitele integrării, preconizează crearea unei vetre evreiești în Palestina. În ciuda lărgirii unor drepturi politice și a unor sensibile ameliorări sociale, diferențele dintre țările europene se mențin amenințătoare. Socialismul devine o mișcare politică puternică. Femeile instruite își denunță condiția de perpetuă inferioritate și „sufragetele" își întețesc manifestările pentru a obține dreptul la vot. Jocurile Olimpice, reluate în anul 1896, și sporturile de echipă participă la însuflețirea sentimentelor de identitate și a patriotismului.

PAGINA PRECEDENTĂ
CAVALERIA ROȘIE ÎN GALOP
KAZIMIR MALEVICI, 1928-1932
ULEI PE PÂNZĂ, 91 X 140 CM
MUZEUL RUS, SANKT PETERSBURG

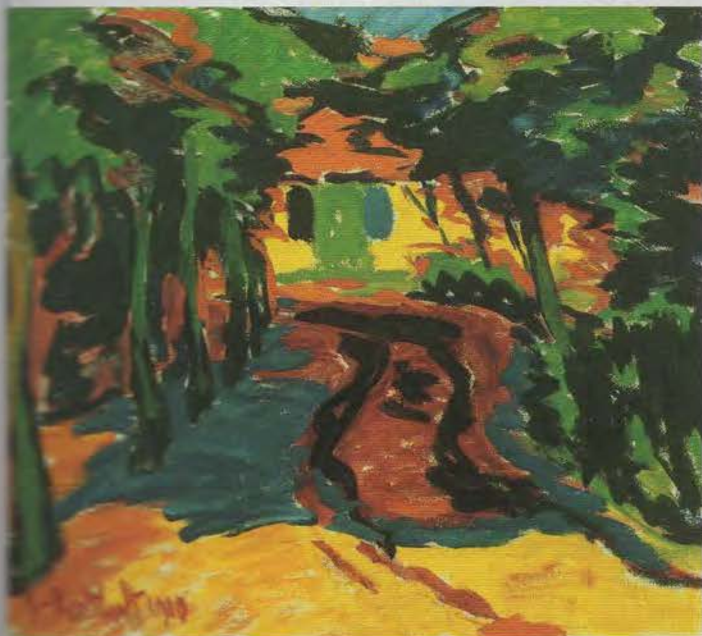
Mutații artistice decisive

Estetica picturală impresionistă și postimpresionistă influențează gustul. Mișcările Secession, germană și austriacă, denunță conformismul și scleroza academică și revendică libertatea unei arte adaptate epocii. Preferând eleganța formelor, aceste mișcări se inspiră adesea din nostalgia paseistă, întoarcerea la natură sau idealizarea femeii. Mișcările avangardiste se îndepărtează de ele, refuză armoniile convenționale, proclamă necesitatea unei rupturi, îi admiră pe Cézanne, Van Gogh, Gauguin, ale căror opere sunt tot mai bine cunoscute prin intermediul unor expoziții retrospective. În același timp, recurg la o inspirație primitivistă, afișează un erotism provocator. La Paris, ca și în Germania, cosmopolitismul acestor mișcări radicale rezolvă repede problema naționalismului. Călătoriile artiștilor, intensificarea schimburilor, a expozițiilor, răspândirea revistelor angajate permit confruntatea tendințelor moderne. La Viena, capitala unui imperiu multietnic, pluriculturalismul nu este perceput ca o bogăție, ci ca o slăbiciune în fața dinamicii pangermanismului. Scepticismul profund și lipsa iluziei, pe care Hermann Broch o califică drept „apocalipsă veselă", nu distrug totuși o pleiadă de scriitori, de arhitecți, de pictori, de muzicieni, care participă la o regenerare artistică strălucitoare. Arhitecții Otto Wagner și Adolphe Loos, refuzând orice ornamentație de suprafață, apără un raționalism funcțional; pictorii din generația posterioară lui Klimt, precum Kokoschka sau Schiele, aleg un expresionism violent; Schoenberg și Berg se eliberează de legile muzicale tradiționale, scriind opere atonale; numeroși artiști vor căuta în străinătate un climat mai propice pentru creația lor, prefigurând exodul care va urma după primul război mondial și care se va accentua în anii 1930. Regimul imperial german, deși reacționar și conformist, nu interzice creativitatea avangardei provocatoare. Industrializarea triumfătoare a determinat un rău social și revendicări revoluționare. La Dresda, mișcarea Die Brücke (Podul), regrupează artiști angajați într-o contestare estetică și totodată socială și politică; la Berlin, Galeria Der Sturm (Furtuna) și revista pe care aceasta o editează își fixează ca obiectiv răspândirea modernității germane și străine. În Bavaria, unde s-au instalat

numeroși artiști ruși, Kandinsky fondează în 1909 NKVM-ul (Noua Asociație a Artiștilor din München), urmată, în 1911, de Blaue Reiter (Cavalerul albastru), la care colaborează Jawlensky, Gabriele Münter, Marc, Macke, Klee. Texte-manifest explicitează specificitatea conceptuală a unui demers spiritual și artistic apărut pe ruptura abstracționistă. În ciuda vitalității numeroaselor metropole europene, Parisul își conservă întâietatea culturală. În anul 1905, la Salonul de toamnă izbucnește scandalul fovilor, urmat, doi ani mai târziu, de revoluția cubistă, lansată de Picasso și Braque, care duc mai departe căutările lui Metzinger, Gleizes, Gris, Delaunay, Léger, Picabia. Susținut de Apollinaire și de un negustor de tablouri de origine germană, Kahnweiler, cubismul devine internațional. Apar primele clădiri de beton „dezgolite", proiectate de Auguste Perret. Muzica lui Debussy, Ravel, Stravinsky, baletele ruse ale lui Diaghilev surprind și fascinează publicul. Marinetti alege ziarul *Le Figaro* pentru a publica manifestul agresiv al mișcării futuriste italiene. Achizițiile artistice ale unor magnați ruși, Șciukin și Morozov, fericesc galeriile pariziene, iar colecțiile lor permit unor tineri artiști ca Larionov, Goncearova sau Malevici să cunoască mai bine arta occidentală, pentru a-și crea propriile lor mișcări. În anul 1913, Duchamp creează pentru prima dată un *ready made*. În același an, America, rămasă până atunci indiferentă la arta contemporană, descoperă, datorită expoziției The Armory Show, (Expoziția Arsenalului), organizată la New York, apoi la Chicago și la Boston, producția europeană recentă.

Apogeul vechii lumi

Europa își afirmă superioritatea tehnologică, financiară și culturală în timp ce Statele Unite ale Americii și Japonia erei Meiji își dezvoltă puterea militară. Imperiul Britanic, sigur pe sine, crede în dominația sa mondială; Franța republicană se lasă orbită de o reputație pe care o pretinde universală. Germania wilhelmiană visează la expansiunea colonială. Revendicările naționale fragilizează Imperiile Austro-Ungar și Otoman. Alianțele diplomatice și militare întrețin tensiuni între puterile semnatare. În perioada fatalelor evenimente ale verii lui 1914, care transformă un conflict regional în conflagrație europeană și apoi mondială, pacifismul proclamat al organizațiilor socialiste internaționaliste este depășit de expresia unor patriotisme belicoase.



Intrare (Einfahrt)
Karl Schmidt-Rottluff, 1910
Ulei pe pânză, 76 x 84 cm
Colecție particulară



Portretul lui Ambroise Vollard
Pablo Picasso, 1909-1910
Ulei pe pânză, 92 x 65 cm
Muzeul Pușkin, Moscova



Partida de cărți
Otto Dix, 1920
Ulei pe pânză și colaj, 110 x 87 cm
Colecție particulară

Cotitura hotărâtoare a primului război mondial

Departe de a răspunde previziunilor Statelor-Majore care își imaginau o victorie rapidă, conflictul se împotmolește, transformându-se într-un război de uzură, impunând guvernelor controlul organizat al economiei. Blocadei Puterilor Centrale, reprezentate de Franța și Marea Britanie, Germania îi răspunde prin războiul submarinelor. În 1917, după trei ani de lupte ucigașe și de ofensive nefinalizate, „uniunea sacră" lasă pretutindeni un gust amar. Soldații de pe front se tem că tranșeele vor fi transformate în hecatombe; în spatele frontului, lipsurile și inflația exasperează populațiile. În Rusia epuizată și înfrântă izbucnește revoluția. Pe toate fronturile încep revolte, se declanșează greve. Pacifiștii îndrăznesc din nou să se exprime. După stabilizarea frontului în Est, Germania și Austro-Ungaria speră să învingă în Vest, înainte de sosirea americanilor. Aceștia, după o perioadă îndelungată de izolaționism, se decid să intervină pentru a face să triumfe valorile democrației și dreptul de autodeterminare al popoarelor. Anul 1918 este martorul dizolvării Puterilor Centrale; Imperiul Otoman și Austro-Ungaria se prăbușesc; Germania, minată, la rândul său, de mișcări revoluționare, cere armistițiul. Tratatele impuse de învingători determină dezmembrări care nu soluționează complexele probleme ale naționalităților implicate. Germania este nevoită să semneze tratatul de la Versailles, care, în afară de clauze teritoriale și militare umilitoare, prevede plata unor enorme reparații de război. Imaginea Europei este întunecată, puterea sa știrbită. Învingătorii și învinșii suportă dezastruoasele consecințe ale conflictului, secătuire demografică, economii ruinate, monede destabilizate, regimuri politice contestate. Popoarele colonizate repun în discuție dominația bazată pe afirmarea superiorității europene. Tentativele revoluționare eșuează peste tot în Europa, exceptând Rusia, unde Uniunea Sovietică este proclamată în anul 1922, la câteva luni după sfârșitul războiului civil, an în care Mussolini preia puterea în Italia. Noul echilibru european consacrat de Societatea Națiunilor este precar; Statele Unite ale Americii, revenind la izolaționism, refuză ratificarea tratatelor semnate de președintele Wilson.

Rupturi și continuități artistice

Închiderea frontierelor a întrerupt schimburile culturale și piața de artă stagnează. Creația artistică suportă contralovitura războiului, un mare număr de artiști fiind mobilizați. Unii dintre ei își pun talentul în serviciul sectoarelor de camuflaj. Cu toate acestea, numeroși pictori continuă să producă, precum Picasso, resortisant al unei țări neutre, sau ca Duchamp, emigrat în Statele Unite ale Americii, care practică în mod deliberat provocările de tip *ready made*. Mondrian în Țările de Jos sau Malevici în Rusia se angajează pe calea căutărilor intelectualizate, compoziții abstracte pentru primul, suprematism pentru cel de-al doilea. La Zürich, la Cabaretul Voltaire, mișcarea Dada denunță absurditatea valorilor consacrate și a instituțiilor responsabile de conflictul ucigaș; impertinența sa critică se răspândește în toată Europa postbelică. În Germania, învinsă și ruinată de fragila republică de la Weimar, picturile lui Dix și ale lui Grosz, fotomontajele lui Heartfield dovedesc un expresionism acerb. Schwitters se situează la intersecția influențelor cubiste, futuriste și dadaiste în compozițiile sale „Merz". Animat de un proiect ambițios, Gropius fondează Bauhaus-ul, școală de arte frumoase și decorative și creuzetul unei noi estetici care vrea să participe activ la remodelarea societății utilizând tehnicile industriale. În Franța, exceptând conformismul sculpturii monumentelor comemorative, estetica inaugurată de impresioniști triumfă, arta „pompieristă" este dată uitării, în depozite; cubismul durează, însă se instaurează „o întoarcere la ordine", reinterpretând moștenirea clasică. Curentul suprarealist definit de Breton, în anul 1924, dă o nouă dinamică creației. În timp ce în Uniunea Sovietică o parte din artiști, aflați în euforia utopică a schimbării, își pun talentul în serviciul revoluției, în Italia, futuriștii aderă adeseori cu entuziasm la fascism.

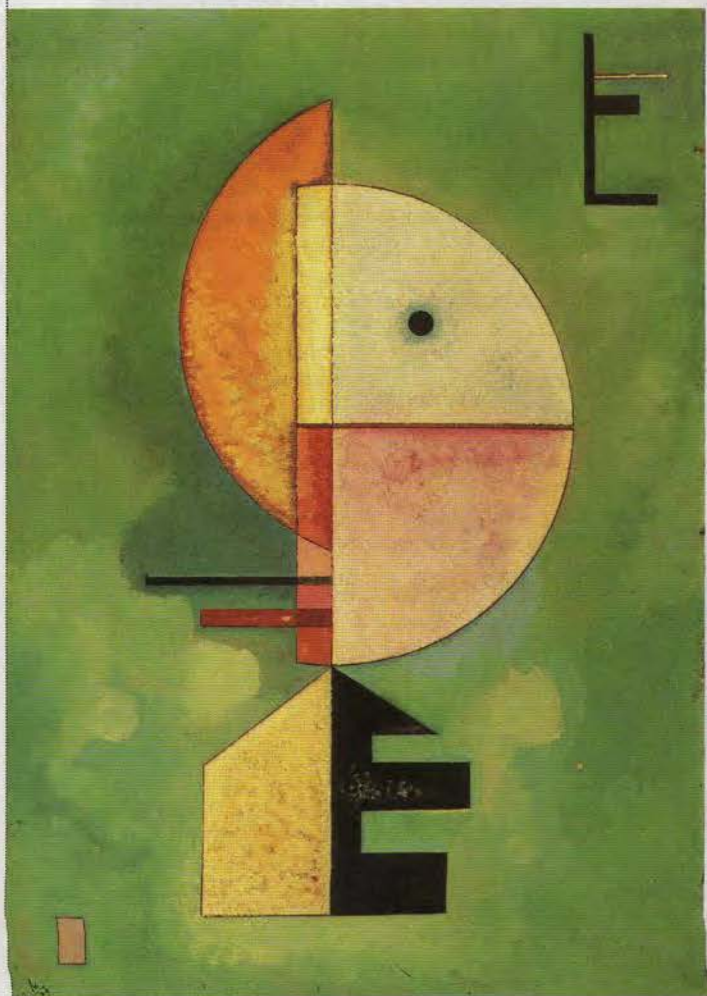
Perioada dintre cele două războaie mondiale

În Europa, întoarcerea la pace și la dezvoltare se dovedește a fi dificilă, în timp ce America afișează, până în anul 1929, certitudinile unei insolente prosperități. Chiar dacă unii socialiști își exprimă criticile în privința experienței sovietice și a metodelor Kominternului, Uniunea Sovietică a lui Stalin întreține imensa speranță a militanților comuniști și a intelectualilor. Anii 1920 și 1930 sunt martorii avântului mișcărilor fasciste, care repun în discuție

pluralismul democrației liberale și își asumă rolul de forțe anticomuniste, însuflețind în același timp impulsurile naționaliste. Dacă avântul economic a permis o anumită liniștire a tensiunilor internaționale, izbucnirea marii crize din Statele Unite ale Americii, în octombrie 1929, și repercusiunile sale mondiale provoacă în toate țările reacții defensive și protecționiste. Dacă Hitler accede la putere în Germania, în ianuarie 1933, în schimb electorii americani îl aleg cu doar câteva săptămâni înainte pe Roosevelt cu programul său New Deal (Noua ordine), dovadă că modelul democratic poate depăși criza. În Franța, Frontul Popular câștigă alegerile legislative din primăvara anului 1936. Pe plan internațional, ofensivele japoneze din China, cuceririle italiene din Ethiopia și apoi războiul din Spania arată limitele Societății Națiunilor și slăbiciunile democrațiilor. Pactul germano-sovietic din vara anului 1939 pune capăt „orbirii" lor.

Arta anilor 1930

În Italia lui Mussolini, care a știut să utilizeze prima tehnicile moderne de comunicație pentru a supune masele propagandei regimului, există încă, în pofida stării de fapt, o relativă independență a creației culturale. Dimpotrivă, în Uniunea Sovietică, un control sever al artiștilor de către sistemul totalitar a pus capăt marii efervescențe creatoare din anii 1910-1920. De acum înainte, arta trebuie să educe masele, să exalte munca și să îl glorifice pe Stalin. Realismul socialist se alătură esteticii academice și grandilocvenței instaurate de Goebbels, ministrul german al Educației și Propagandei. În anul 1937, confruntarea, la Expoziția Universală de la Paris, a pavilioanelor german și sovietic este, din acest punct de vedere, edificatoare. În timp ce Uniunea Sovietică denunță orice derivă individualistă burgheză contrară idealului colectivist și proletar, autoritățile naziste vânează arta modernă identificată cu „iudeo-bolșevismul" și apreciată ca „artă degenerată". Bauhaus-ul, transferat de la Weimar la Dessau, în anul 1925, al cărui corp de profesori este considerat a fi prea deschis către străini, nu își poate continua activitatea și, în anul 1933, naziștii ordonă închiderea sa. În Statele Unite ale Americii, un grup de artiști sunt atrași de suprarealism și abstracțiune. Parisul, în ciuda crizei, rămâne un pol cultural predominant și cosmopolit. Artiștii abstracționiști, împărțiți mai întâi în grupuri concurente, formează o federație sub lozinca „abstracțiune-creație", în timp ce presiunea evenimentelor politice de-abia liniștește disputele care caracterizează mișcarea suprarealistă, dintre ai cărei membri unii își afirmă convingerile marxiste și comuniste. Franța primește numeroși artiști pe care dictaturile și antisemitismul i-au forțat la exil. Invazia din anul 1940 îi constrânge pe aceștia la clandestinitate sau la traversarea Atlanticului, soartă pe care o împărtășesc și artiștii francezi alungați de ocupația germană.



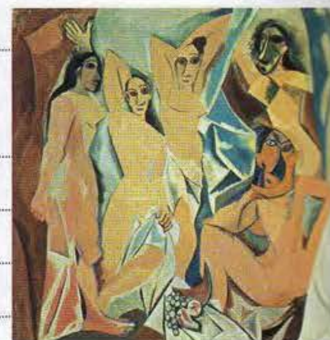
MARELE ȘTAB
WASSILY KANDINSKY, 1925
MUZEUL GUGGENHEIM, VENEȚIA

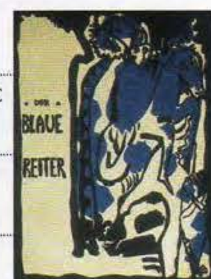


SERVICIU PENTRU BALOANE DE SĂPUN
JOSEPH CORNELL, 1936
CONSTRUCȚIE CU HARTĂ, GLOB, PIPĂ, CAP ȘI PATRU CUTII
WADSWORTH ATHENEUM, HARTFORD

Secolul XX (1901-1939)

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1901	• Moartea reginei Victoria. Eduard al VII-lea, rege al Angliei	
1903		• ALFRED STIEGLITZ FONDEAZĂ, LA NEW YORK, PHOTO-SECESSION
1904		• OTTO WAGNER, CASA DE ECONOMII, VIENA • HENRI MATISSE, *LUX, CALM ȘI VOLUPTATE*
1905	• Einstein, teoria relativității • Prima revoluție rusă	• SALONUL DE TOAMNĂ DE LA PARIS: CONSACRAREA TERMENULUI „FOVISM" • DIE BRÜCKE LA DRESDA
1906	• Saussure, *Curs de lingvistică generală*	• CLAUDE MONET, ÎNCEPUTUL SERIEI DE TABLOURI INTITULATE *NUFERI*
1907	• D.H. Kahnweiler își deschide galeria din Paris	• PICASSO, *DOMNIȘOARELE DIN AVIGNON* (MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK) →
1908		• PICASSO ȘI BRAQUE, ÎNCEPUTUL CUBISMULUI
1909	• Marinetti, *Manifestul futurist* • Baletele ruse ale lui Diaghilev, la Paris	• BRÂNCUȘI, *MUZA ADORMITĂ*
1910	• I. Stravinsky, *Pasărea de foc*	• IA NAȘTERE MIȘCAREA DER STURM LA BERLIN • WASSILY KANDINSKY, PRIMA ACUARELĂ ABSTRACTĂ
1911		• SE ÎNFIINȚEAZĂ BLAUE REITER, LA MÜNCHEN. FRANZ MARC ȘI WASSILY KANDINSKY, COPERTA REVISTEI →
1912	• Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă* • Schoenberg, *le Pierrot lunaire*	• COLAJE ȘI HÂRTII LIPITE CUBISTE
1913	• M. Proust, debut: *În căutarea timpului pierdut* • Apollinaire, *Alcooluri*	• EXPOZIȚIA „ARMORY SHOW" • MARCEL DUCHAMP, *ROATĂ DE BICICLETĂ* • MANIFEST AL REIONISMULUI ÎN RUSIA
1914	• Începutul primului război mondial	• CREAREA ÎN MAREA BRITANIE A VORTICISMULUI, TERMEN INVENTAT DE EZRA POUND
1915		• KAZIMIR MALEVICI, *MANIFESTUL SUPREMATISMULUI. CRUCE ROȘIE PE CERC NEGRU* (1914, STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM) → • GIORGIO DE CHIRICO INVENTEAZĂ PICTURA „METAFIZICĂ"
1916	• Ia naștere mișcarea Dada, la Zürich • Freud, *Introducere în psihanaliză*	
1917	• Revoluția rusă. Boris Kustodiev creează *Bolșevicul*, evocare a revoluției din octombrie (1920, Muzeul Armatei, Moscova) → • Intrarea în război a Statelor Unite ale Americii	• GRUPUL DE STIJL ÎN OLANDA
1918	• Armistițiul. Destrămarea Imperiului Austro-Ungar • O. Spengler, *Declinul Occidentului*	
1919	• Reprimarea revoluției spartachiste în Germania • Tratatul de la Versailles	• GROPIUS ÎNFIINȚEAZĂ ȘCOALA BAUHAUS LA WEIMAR
1920	• Crearea Partidului Comunist Francez • Prima emisiune a postului de radio TSF în Franța	• MANIFESTUL REALISMULUI CONSTRUCTIVIST • MONDRIAN, *MANIFESTUL NEOPLASTICISMULUI*









Inventarea modernității

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1921	• Lenin lansează NEP	• Manifestul purist al lui Ozenfant și Le Corbusier
1922	• Crearea URSS • Mussolini începe marșul asupra Romei. Ambrosi, *Ducele* (1930) →	• Noua obiectivitate (Grosz, Dix...)
1923	• Tentativa de puci a lui Hitler, de la München	• Schwitters înființează revista *Merz* • Man Ray, *Rayogramme*
1924	• Breton, primul *Manifest al suprarealismului*	
1925	• Eisenstein, *Crucișătorul Potemkin* • Chaplin, *Goana după aur*	• Bauhaus este transferat la Dessau. Clădirea Bauhaus →
1926	• Prima experiență de transmisie televizată	
1928	• Primul plan cincinal în URSS • Breton, *Suprarealismul și pictura*	
1929	• „Joia neagră" pe Wall Street; începutul marii crize • Dziga Vertov, *Omul cu camera* • Se inaugurează la New York Metropolitan Museum of Modern Art (MOMA)	• Ludwig Mies van der Rohe, director la Bauhaus • Le Corbusier, Vila Savoye la Poissy
1930	• Colectivizare forțată în URSS	• Grupul Cercle et Carré
1931	• Se construiește Empire State Building	• Grupul Abstraction-Création
1932	• Roosevelt ales președinte al Statelor Unite	
1933	• Hitler, cancelar al Reich-ului • New Deal în Statele Unite • A. Skira fondează revista *Minotaur*	• Bauhaus este închis
1934	• Primele epurări staliniste. Realismul socialist	
1935	• Legi antisemite în Germania	
1936	• Victoria Frontului Popular în Franța • Război civil în Spania • Keynes, *Teoria generală a serviciului, interesului și a monedei*	• Expoziția „Cubism și artă abstractă" la New York • Primele cutii ale lui Joseph Cornell
1937	• Aviația germană bombardează orașul Guernica • Jean Renoir, *Marea iluzie*	• Picasso, *Guernica*, Pavilionul Republicii spaniole la Expoziția Internațională de la Paris (Centro de arte Reina Sofia, Madrid) ↑ • Expoziția „Arta degenerată" la München • Moholy-Nagy, New Bauhaus la Chicago
1938	• Anschluss. Acordul de la München. Dezmembrarea Cehoslovaciei	• Expoziția Internațională a Suprarealismului la Paris
1939	• Victoria lui Franco în Spania • Pactul germano-sovietic • Germania invadează Polonia. Începe cel de-al doilea război mondial	• Expoziția „Realități noi" la Paris • Paul Klee, *Moarte și foc* (1940, Kunstmuseum, Berna) →

Fovismul

Culoarea fără părtinire

La Salonul de toamnă din anul 1905, pânzele lui Matisse, Marquet, Derain, Vlaminck scandalizează critica, indignată de „acest borcan de pictură aruncat în fața publicului"! Numele generic de „fovi", dat în anul 1905 de criticul Louis Vauxcelles câtorva tineri artiști, va fi în curând reluat ca o poreclă.

Jurnaliști ostili vor vorbi în această perioadă despre „cușca cu fiare sălbatice", însă, în numai patru ani, acești artiști vor scoate pictura de pe orbita impresionistă pentru a deschide calea cubismului, abstracțiunii, expresionismului, futurismului.

Premisele fovismului

„Culorile au o atât de mare influență asupra spiritului, încât ajunge să privești o vreme o culoare pentru a te lăsa antrenat de o ordine a ideilor cu totul diferită de cea în care te găseai înainte", scria Eugène Delacroix, primul care a pictat umbre colorate, făcând să triumfe lumina în concepția existentă atunci despre realitate. Mai târziu, impresioniștii, scoțând negrul din paletă



PORTRETUL DOAMNEI MATISSE (LINIA VERDE)
HENRI MATISSE, 1905
ULEI PE PÂNZĂ, 40,6 X 32,4 CM
STATENS MUSEUM FOR KUNST, COPENHAGA

Culoarea, sinteză a reliefului și a desenului. Simplificarea, traducerea trăsăturilor, a jocului luminilor și a expresiei psihologice prin culoare sunt reușite în mod magistral în acest portret care poate fi considerat un rezumat sintetic al fovismului. Să nu uităm că, în anul 1905, realismul și impresionismul au încă un parfum de scandal pentru un mare număr de vizitatori ai muzeelor.

Primatul tușei. Veritabil manifest fov, *Estaque* este și mai apropiat de Gauguin, cel de la Pont-Aven, însă aplaturile înlocuiesc orice alt tip de modelare a formelor. Armonia „sălbatică" se bazează pe omniprezența roșului și pe echilibrul simplificat adus de complementarul său, verdele.

ESTAQUE
ANDRÉ DERAIN, 1905
ULEI PE PÂNZĂ
COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

(paleta spectrală, caracterizată de cele șapte culori ale curcubeului), afirmă nu atât preferința pentru observarea strict optică a realității, cât mai ales o nouă libertate a picturii, care se va îndepărta definitiv, prin Cézanne, de imitația propriu-zisă. Pentru Seurat, în sfârșit, „tonul local", adică existența unei culori în sine, este o percepție a sufletului, unde operează contrastul simultan, influența unei culori asupra alteia.

Curent efemer, dar decisiv

Cronologic, fovismul este prima mișcare de avangardă a secolului XX. Henri Matisse (1869-1954), „regele fovilor", rămâne liderul și cel mai de seamă reprezentant al mișcării. Influențat de Gauguin și elev, ca și Georges Rouault, al pictorului simbolist Gustave Moreau, el va „simplifica pictura", după părerea maestrului său. Culorile pure, utilizate în aplaturi și dispuse după o traiectorie curbă, se substituie perspectivei, reliefului și tuturor celorlalte tehnici de imitare a naturii, moștenite din secolul al XIX-lea. ***Bucuria de a trăi***, primul tablou fov al lui Matisse, răspunde acestor exigențe ale picturii moderne: afirmarea suprafeței și saturația culorilor. Pentru fovi, imitația naturii nu mai este miza picturii „hotărât moderne". Ceea ce vor ei este transpunerea motivului într-un registru autonom. Pictura se întoarce către limbaj, un limbaj nonarticulat, care se va încărca totuși cu o sintaxă nouă, esențialmente cromatică. „Impresiilor" iluștrilor lor înaintași, fovii le-au substituit „expresionismul" prin culoare.



PODUL DIN CHATOU
MAURICE VLAMINCK, 1906
ULEI PE PÂNZĂ, 54 X 73 CM
MUSÉE DE L'ANNONCIADE, SAINT-TROPEZ

Un fov „înțelept". Școala din Chatou (Yvelines), celebră în perioada impresionismului, rămâne nucleul dezvoltării fovismului, iar Vlaminck, prin modul de așternere a tușei, anunță prima manieră fovă. Tușa înlocuiește divizionismul lui Seurat și al lui Signac. Exhibarea mijloacelor picturii, prezentarea modelajului prin degradeuri de culori scufundă textura într-o singură masă producătoare de lumină.



FEMEI LA BALUSTRADĂ
KEES VAN DONGEN, 1910
ULEI PE PÂNZĂ, 81 X 100 CM
MUSÉE DE L'ANNONCIADE, SAINT-TROPEZ

Între fovism și expresionism. În anul 1910, Van Dongen nu era încă portretistul monden care va deveni celebru mai târziu. Eleganța gesturilor și opulența stofelor sunt aici tratate cu o simplitate care îi plasează lucrarea între fovism, al cărui adept este, și expresionism. El a expus de altfel cu grupul Die Brücke, la Dresda, în anul 1908.

Expresionismul

Voința de ruptură



Pubertate
Edvard Munch,
1894
Ulei pe pânză, 150 x 112 cm
Muzeul Munch, Oslo

Un precursor spiritual. Goală și într-o poziție de prostrație, tânăra este privită din față. Umbra sa, compusă disproporționat, cel puțin la fel de reală ca și corpul fizic, ocupă o mare parte din spațiu și pare un dublu întunecat. Nici un erotism nu emană din acest personaj: mâinile încrucișate par, dimpotrivă, să-i nege intimitatea în care spectatorul o surprinde. Jenă și disconfort sunt primele sentimente produse de această reprezentare.

„Copiii care își exprimă direct emoțiile lor intime nu sunt ei oare mai creatori decât cei care urmează idealul grec?"

August Macke, Almanahul Blaue Reiter, *mai 1912*

Expresionismul se dezvoltă între anii 1900 și 1925, mai ales în Germania, prin două curente, Die Brücke (Podul) și Der Blaue Reiter (Cavalerul albastru), pentru care „reînnoirea nu trebuie să fie numai cea a formelor, ci și o nouă naștere a gândirii".

Principalii inspiratori ai expresionismului sunt Vincent Van Gogh și Edvard Munch, care văd în culoare mai mult decât o posibilitate oferită picturii de a părăsi niște convenții legate încă de realitatea optică. Ei gândesc culoarea și forma ca pe un tot capabil să exprime emoțiile și pasiunile umane, mai presus de orice suferință și, pe primul loc, cea a lor înșiși. *Strigătul*, pictat de Munch în anul 1893, conține în germen manifestul plastic al curentului. De altfel, invitat la inaugurarea primei expoziții a grupului Die Brücke, în anul 1905, Munch se semnează și părăsește locul fără să spună un cuvânt.

Die Brücke

Asocierea Die Brücke, fondată la Dresda în anul 1905, îi numără pe Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Otto Müller, Max Pechstein, Carl Schmidt-Rottluff. Mișcarea va fi dizolvată în 1913. Însă, încă din 1910, termenul de „expresionism" începe să fie larg utilizat. Pe plan formal, expresionismul este caracterizat prin sinuozi-



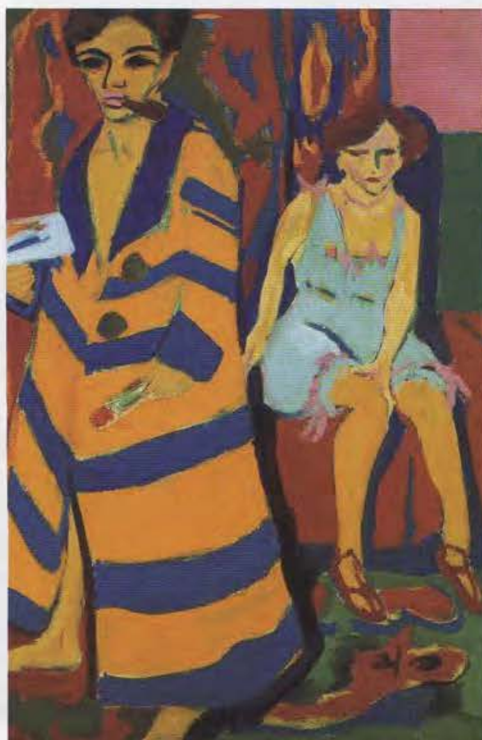
Căluții albaștri
Franz Marc,
1913
Ulei pe pânză,
55.4 x 38,5 cm
Kunsthalle, Enden

Influența romantismului. Atunci când pictează acest tablou, Marc nu uită că, de fapt, Kandinsky eliberase drumul abstracțiunii. Fondul nu evocă un peisaj construit după regulile perspectivei: el servește numai formei centrale, în întregime în tensiune și parcă strânsă în cadru. Pe de altă parte, Franz Marc se ambiționează să restituie însăși înfățișarea mânzului, într-un fel de empatie foarte romantică cu un regn al viețuitoarelor, ștergând limita dintre acestea.

tate, simplificare a liniilor sau apăsarea lor, uneori până la limita caricaturii. Subiectele sunt strâns legate de mediul artistului, tabloul formând un tot la fel de semnificativ în părțile sale. Spre deosebire de fovi, pentru expresioniști culoarea nu exprimă jubilație, ci angoasa existențială. Exacerbarea vindicativă a culorii, la Kirchner în special, agresează bunul-gust burghez al epocii, a cărui ipocrizie îi face plăcere să o denunțe. În Austria, lucrările lui Egon Schiele, care va împinge foarte departe provocarea, amestecând imagini ale morții cu cele erotice, și ale lui Oskar Kokoschka, cu desen sinuos și cu forme întrerupte, aparțin aceleiași vene violente a expresionismului.

Der Blaue Reiter

Începuturile mișcării se plasează în anul 1911 la München, prin retragerea lui Wassily Kandinsky și Franz Marc din Noua Asociație a artiștilor creată de Alexis von Jawlensky. O pânză pictată de Kandinsky, în anul 1903, dă numele acestei tendințe picturale de evaziune prin lirismul culorii. Dacă voința de emancipare este aceeași cu a grupării Die Brücke și dacă expozițiile lor sunt comune, mizele artistice sunt divergente. Astfel, tehnica preferată nu mai este gravura, ci acuarela, mai directă pentru calmarea culorii, practicată de Paul Klee, August Macke și Franz Marc. Artiștii mișcării Blaue Reiter sunt mai puțin legați prin stil și mai mult prin obiectivele comune, așa cum o dovedește publicarea *Almanahului cavalerului albastru*, în care artiștii se exprimă asupra evoluției artei moderne, a rolului culorii, a eliberării de principiul imitației pe care se baza arta, începând din Renaștere, a reîntoarcerii la primitiv. Muzicieni (Schoenberg, Webern, Berg) participă la această experiență, realizând compoziții. Primul război mondial distruge mișcarea și artiștii apucă drumuri opuse pentru a inventa arta modernă. Încă din anii 1930, naziștii condamnă expresionismul german, apreciat ca „degenerat", și mulți pictori pleacă în Statele Unite ale Americii.



Pictorul și modelul său
Ernst Ludwig Kirchner, 1910-1926
Ulei pe pânză, 150 x 100 cm
Kunsthalle, Hamburg

Artistul ca figură a rupturii. Armoniei îndrăznețe a unui Matisse, Kirchner îi opune violența cromatică și decorativă a unei frumuseți țipătoare. Pictorul se expune, modelul rămânând în planul al doilea, ca pentru a-și afirma rolul secundar, respectiv de accesoriu al acestuia. Subiectul tabloului este pictorul însuși, drapat în halatul de un gust discutabil, în stilul lui Gustav Klimt, afirmându-și astfel statutul de artist care rupe cu convențiile.

Pelerinii din Emmaus
Karl Schmidt-Rottluff, 1918
Gravură pe lemn, 39,7 x 49,9 cm
Staatliche Museen, Kupferstichkabinett Berlin

Tradiție și modernitate. Tradiția germană a gravurii are o mare longevitate și se leagă, în timp, de Dürer. Expresionismului german i-a plăcut să reia o anumită brutalitate, aproape medievală, a liniei, scoțând totodată în evidență planeitatea imaginii și caracterul simbolic al personajului. Problema reprezentării este tema subiectului tratat de Schmidt-Rottluff: la căderea serii discipolii au însoțit un vagabond pe drumul spre Emmaus. După ce l-au invitat să împartă cu ei cina la han și când acesta rupe pâinea, ucenicii recunosc în El pe Hristos, care dispare atunci „din fața ochilor lor".



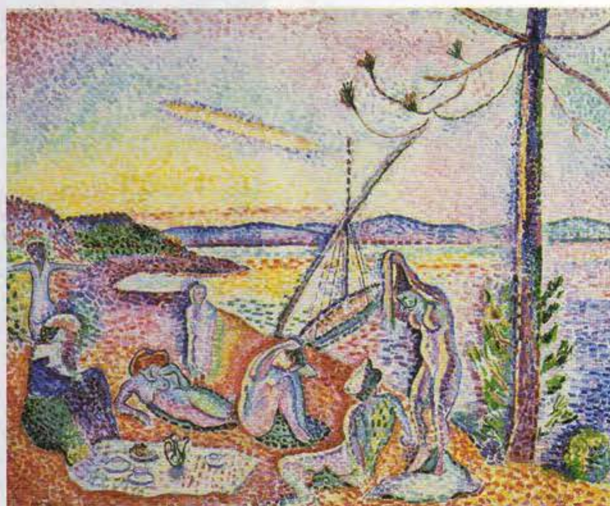
Henri Matisse

„Culoarea, aceasta este forma" – Matisse

„Prin culoare simt, pânza mea va fi organizată deci prin culoare. Se cade totuși ca senzațiile să fie condensate și mijloacele utilizate să fie folosite la puterea lor maximă de expresie." De-a lungul întregii sale cariere, mai mult de cincizeci de ani, Matisse se va strădui să redea autonomia construcției spațiului pictural printr-o tratare expresivă a culorii.

Nașterea culorii pure

Matisse intenționează să „construiască" tabloul contrazicând mijloacele tradiționale (perspectiva, clarobscurul etc.). De la Cézanne, el reține modulația prin culoare în detrimentul modeleului, iar de la Signac ia culoarea pură fără metoda de aplicare (tușă divizată). Procedeul de juxtapunere a culorii îl face să se gândească la „raporturi". De aici se naște preocuparea de a lucra culoarea, pentru ea însăși, în mod expresiv, adică fără frica de a te îndepărta de obiectul imitației: acesta va fi fovismul, pentru Matisse o scurtă experiență. În curând, el va lucra la trivalența culoare-cantitate-calitate, ceea ce îl va conduce la folosirea aplatului (suprafață fără gradație sau efect de materie), respectiv la alegerea planului colorat în detrimentul efectului de profunzime.



LUX, CALM ȘI VOLUPTATE
HENRI MATISSE, 1904
ULEI PE PÂNZĂ,
98,5 X 118,5 CM
MUZEUL ORSAY, PARIS

Experiența divizionistă. Signac l-a inițiat pe Matisse în tușele divizate care recompun la distanță, în retină, efectul modeleului. Pentru Matisse, rigoarea științifică a metodei este prea restrictivă. Aici, el dezvăluie procedeul. Tușele sunt prea largi pentru a permite amestecul optic și se agregă în conturul din jurul corpurilor.

Invitație la călătorie. Această temă baudelaireană, corpuri feminine instalate confortabil într-un peisaj (din care *Bucurie de a trăi*, din 1906, va fi o altă ilustrație), este contrazisă de violența culorilor. Matisse spune în 1908: „Alegerea culorilor mele nu se bazează pe nici o teorie științifică; se datorează observației, sentimentului, expresiei sensibilității mele".



NATURĂ MOARTĂ CU DANS
HENRI MATISSE, 1909
ULEI PE PÂNZĂ, 89,5 X 117,5 CM
MUZEUL ERMITAJ, MOSCOVA

Autocitatul. Fără a fi sistematic, Matisse își constituie un repertoriu de motive (ferestrele, de exemplu). Cel al dansului revine mereu, de la *Bucuria de a trăi* (1906) la expresia sa monumentală, păstrată la Fundația Barnes (1931). Aici, motivul este în abis. *Dansul* din 1909 este integrat în natura moartă ca element plastic ambiguu: în același timp o suprafață (a unui obiect: tabloul bidimensional) și trimitere în profunzime (în compoziția generală). Procedeul este reluat în *Interiorul cu capucini* (1912).

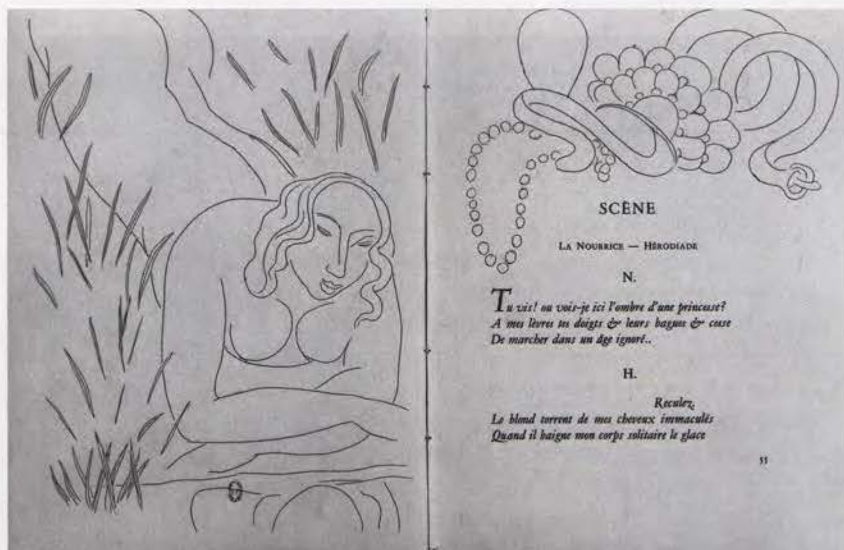
Stilul decorativ. Prin alegerea unei perspective plonjante (masa), reprezentarea centrată excentric și fragmentată a *Dansului*, frumosul imbroglio al motivului floare-dansator în corespondență cu repetarea semnelor de pe fața de masă, Matisse creează impresia unei expansiuni infinite a spațiului dincolo de limitele cadrului.

Compoziție plană

Dialogul clasic dintre formă și spațiu se vede astfel răsturnat de imperativele expresiei, deci de compoziție. Matisse afirma că „detaliile micșorează puritatea liniilor și slăbesc expresia", de unde rezultă dorința de simplificare. La fel, senzația de spațiu este redată prin culoare și câteva discrete aluzii (racursiuri, scara proporțiilor) și nu numai prin sistemul perspectival tradițional. Reprezentarea corpurilor se pliază exigențelor compoziției în care ele devin motive ritmice, explicând astfel deformările.

„Decorativul"

Pentru Matisse, decorativul nu se opune expresiei. Compoziția este, după părerea sa, „arta de a aranja în manieră decorativă diverse elemente pe care pictorul le dispune pentru a-și exprima sentimentele". Suprafața este văzută precum un câmp de forță unde tensiunile trebuie alternate: arabescul (tehnică grafică și în același timp ornament) apare în mod regulat, intervenind în raporturile fond și motiv și asupra bidimensionalității. Matisse accede literalmente la arta decorativă monumentală cu *Dansul* și cu Capela Rozariului de la Vence, unde culoarea pură va primi în lumina vitraliilor desăvârșirea sa imaterială.


SCÈNE

LA NOURRICE — HÉRODIADE

N.

Tu vis! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse?
A mes lèvres tes doigts & leurs bagues & cesse
De marcher dans un âge ignoré..

H.

Reculez.
Le blond torrent de mes cheveux immaculés
Quand il baigne mon corps solitaire le glace

55

ILUSTRAȚIE PENTRU MALLARMÉ
HENRI MATISSE, 1932
ACVAFORTE PE PLACĂ DE BRONZ
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

Desenul liniei. Matisse a optat pentru blândețea tehnicii acvaforte, folosind o linie regulată, foarte subțire, fără hașuri, care lasă foaia imprimată la fel de albă ca înainte de imprimare. Lumina este aici concepută ca un „spațiu spiritual": linia restituie lumina, așa cum o face la Mallarmé cuvântul; reflex al Verbului, tinde să se apropie de idee. Pentru a-l ilustra pe Montherlant, în acord cu textul acestuia, Matisse va prefera linogravura, procedeul invers (fond negru și linii albe).

Textul și imaginea. „Am obținut rezultatul său modificându-i arabescul, astfel încât atenția spectatorului să fie captată la fel de mult de foaia albă, ca și de promisiunea lecturii textului." Matisse alege pentru scrierea textului caracterul garamond italic, care răspunde desenului său; rolul acestuia nu e redus la un ornament al textului, ci înflorește pe întreaga pagină.

Câteva date

- 1869 Se naște la Cateau-Cambrésis.
- 1891 La Paris, frecventează diferite școli, apoi atelierul lui Gustave Moreau.
- 1904 Își petrece vara la Saint-Tropez cu Paul Signac, care îl inițiază în divizionism.
- 1905 La Collioure cu André Delain; *Femeia cu pălărie* este expusă la Salonul de toamnă; scandalul fovismului.
- 1906 *Bucuria de a trăi.*
- 1907-08 Sfârșitul ciclului fov, înființarea unei academii unde Matisse este profesor. Publică *Notele unui pictor.*
- 1909-29 Seria basoreliefurilor: *Spatele.*
- 1910 *Dansul* și *Muzica*, comanda lui Șciukin.
- 1913 *Nud albastru, amintire din Biskra*, ars în efigie, după expoziția de la Armory Show. Iarnă la Tanger.
- 1914 *Pervaz la Colliure.*
- 1921 *Odaliscă cu chilot roșu*, Nisa.
- 1931 *Dansul*, pentru Fundația Barnes la Merion. Călătorii în Tahiti și New York. Prima retrospectivă la Paris, Basel și New York.
- 1937 Decor și costume pentru Baletul roșu și negru *(Farandola stranie).*
- 1941 Boala. Îl ilustrează pe Ronsard.
- 1943-47 *Jazz.*
- 1946-51 *Capela Rozariului* de la Vence.
- 1954 *Papagalul și sirena.* Moare la Nisa.



PĂRUL

HENRI MATISSE, 1952
GUAȘĂ DECUPATĂ, 110 X 80 CM
COLECȚIE PARTICULARĂ

„Decuparea culorii." „În loc să desenez conturul și să instalez în interior culoarea, ceea ce determină o modificare reciprocă, puteam desena direct în culoare, care va fi cu atât mai moderată cu cât nu este transpusă." Tehnica guașelor decupate, inaugurată în studiul pregătitor al *Dansului* (Fundația Barnes), apoi în opera definitivă *Jazz*, asociază linia la culoare, conturul la suprafață și rezultă astfel „eternul conflict al desenului și al culorii". Reprezentarea devine aproape semn bidimensional. Intensitatea albastrului conservă tactilitatea părului-corp. „Am atins o formă decantată până la esențial", spunea Matisse despre această lucrare.

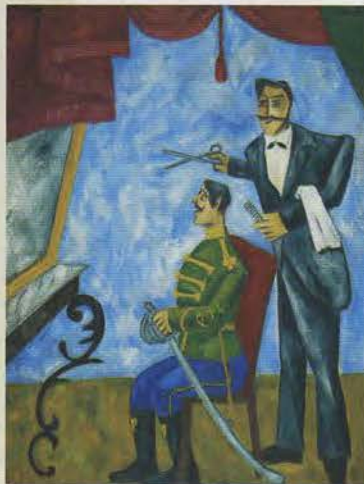
Primitivisme

Întoarcerea la surse și alteritate

De la începutul secolului XX, demersul dezorganizator al avangardiștilor provoacă o criză a imaginației și operele care nu se încadrează în datele convenționale fac obiectul unei noi atenții. „Primitivismul" nu este nici un grup, nici un stil bine definit, ci mai degrabă o tendință care, de-a lungul secolului XX, a fost ilustrată printr-o reconsiderare a „primitivului".

Sălbaticul ca model

În mod curent se face distincția între atracția exotică pentru „sălbatic", care nu se referă decât la dimensiunea iconografică a reprezentării (de exemplu „orientalismul"), și un primitivism stilistic, care constă în împrumuturi, adică în integrarea plastică a formelor elaborate în artele noneuropene, așa cum a procedat Gauguin sau Picasso. În plus, primitivismul poate fi gândit ca „model de elaborare". „Primitivul" nu mai înseamnă numai un repertoriu de reprezentări necunoscute, ci încă de la vremea aceea este considerat ca fiind matricea unor



FRIZERUL OFIȚERILOR
MIHAIL LARIONOV, 1907
ULEI PE PÂNZĂ, 117 X 89 CM
GMURZYNSKA, ZUG

Vernacularul. Neoprimitiviștii ruși (Larionov, Goncearova, „Valetul de caro", apărut în 1910) resping imitația academică a naturii în favoarea unei regăsiri a expresivității. Modernitatea își găsește o nouă referință în litografia populară în culori *(lubok)* și, în mod paradoxal, în tradiția națională a icoanelor.

Trivialitatea. Firmele pictate îl fascinează pe Larionov, care reține în seria sa de *Frizeri* caracterul descifrabil al acestora ca și exagerarea gestului; spre deosebire de realiști, subiectul antipoetic este tratat fără eroizare, dar cu expresivitate.

ÎNOTĂTORI ARUNCÂNDU-SE ÎN TRESTII
ERNST LUDWIG KIRCHNER, CCA 1909
GRAVURĂ PE LEMN, ÎN CULORI, 20 X 29 CM
BRUCKE-MUSEUM, BERLIN

Fascinație pentru viața „brută". Artiștii grupului Die Brücke consideră că au împrumutat de la „primitivi" un anumit grad de fuziune cu natura și o presupusă libertate a moravurilor (comunitate, nudism...). Programul grupului Die Brücke își propune astfel să „traducă printr-o modalitate imediată și autentică ceea ce incită la creație". În lucrarea de la Muzeul Etnografic din Dresda, Kirchner descoperă arta oceanică a paloanilor, care asociază gravurii pe lemn (raport fizic cu materialul brut, respingere a tabloului de șevalet) culoarea expresivă. Spre deosebire de tradiția perspectivei, el va reține de aici caracterul bidimensional pronunțat.

procedee de creație speciale și modalități de a ajunge la moduri de gândire primordiale, precum șamanismul, care îi va fascina pe suprarealiști sau pe Joseph Beuys.

Cine este „primitiv"?

„Primitivul" înseamnă, în primul rând, pentru artiștii europeni, ceea ce nu este european (la începutul secolului: artele tribale, în special din Africa și din Oceania), adică ceea ce nu aparține moștenirii clasice, a cărei ordine ei încearcă să o răstoarne. Este „sălbatic" tot ceea ce este considerat de „omul alb" ca fiind necivilizat și nepervertit. Din aceste considerente rezultă, prin extensie, concluzia că sunt la fel de „primitivi" țăranul, copilul și nebunul, așa cum o dovedește mișcarea neoprimitivismului rus sau arta brută.

O problemă istoriografică

Descoperirea artelor tribale este legată de expansiunea colonială și accesul artiștilor la aceste opere este pe cât de complex, pe atât de heteroclit. Primele manifestări artistice sunt păstrate la muzeul etnografic deschis la Trocadero, în anul 1882, dar pot fi găsite, de asemenea, statui sau măști la expozițiile coloniale sau în piețele cu vechituri; însă de-abia din anul 1906, negustorii de artă se interesează de aceste obiecte. Urmează de aici o anume dificultate în a discerne cu precizie influențele (de exemplu, în cazul lucrării lui Picasso *Domnișoarele din Avignon*) și tipurile de percepție (estetică sau etnografică). Primitivismul reconstituie himericul atâta vreme cât este gândit ca o categorie dependentă de un darwinism social, static și anistoric și considerat a reuni culturi extrem de diverse ca acelea ale africanilor, amerindienilor ori ale inuiților. Depășind prejudecățile etnocentriste, artiștii sensibili la aportul „celuilalt" primesc cu satisfacție unele propuneri formale și simbolice care determină criza propriilor lor convenții estetice.



Cap
Amedeo Modigliani,
Cca 1911-1912
Galeriile Perls, New York

Cioplirea directă. După exemplul lui Brâncuși, prietenul său Modigliani optează pentru sculptura obținută prin cioplire directă, conjugată cu raportarea la artele „tribale". Este vorba despre despărțirea de ascendentul lui Rodin. Dacă referința africană pare a fi cea a măștilor baule (formă prelungă, gură în romb), condițiile descoperirii acestei arte de către Modigliani rămân incerte. Artistul își gândea capetele ca pe un ansamblu și Epstein relatează că „seara își așeza lumânări în vârful fiecăruia dintre ele, iar efectul obținut era cel al unui templu primitiv". Arta își regăsea astfel o dimensiune sacră.



Mască
Marcel Iancu, 1919
Hârtie, carton, sfoară
Guașă și pastel, 45 x 22 x 5 cm
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

Construcție „neagră". Într-o logică a desacralizării marii arte, Iancu nu acordă nici o perenitate pieselor pe care le produce. El creează astfel măști fragile, fabricate din materiale de rebut, preconizând urâțenia. Înrudirea cu măștile africane este destul de îndepărtată, ceea ce contează este o anumită idee despre „sălbatic", subversiunea. „Măștile cer doar ca aceia care le poartă să adopte mișcările unui dans tragic absurd." Aceste bizare simulacre de ritualuri se manifestă la seratele dadaiste, când artiștii se folosesc de „primitiv" pentru a respinge limitele rațiunii și ale bunei-cuviințe.

Invenția cubismului

Pentru a termina cu reprezentarea



DOMNIȘOARELE DIN AVIGNON
PABLO PICASSO,
1907
ULEI PE PÂNZĂ, 245 X 234 CM
MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Picasso, iconoclastul. Reluând subiecte clasice (natură moartă, nud feminin, femei care se scaldă sau scene de harem), cu referire la Ingres sau la pictori mai recenți ca Cézanne, Matisse și Derain, Picasso rupe concepția tradițională a artei afișând, după multiple transformări ale compoziției (între sfârșitul anului 1906 și iulie 1907), o aparentă neterminare.

„Bordelul filozofic." S-a sfârșit cu iluzionismul: abandonarea clarobscurului, primitivismul, figurile colțuroase, deformarea fețelor, mijloacele specifice pentru a crea volumele și corpurile au ca rezultat această „primă pânză de exorcism [...] impunând o formă spaimelor noastre ca și dorințelor" (Picasso).

„Simțurile deformează, spiritul formează. Munca perfecționează spiritul: nu există certitudine decât în ceea ce concepe mintea. [...] Noblețea vine din emoția conținută. [...] Emoția nu trebuie să se traducă printr-un tremur emoțional. Ea nici nu se adaugă, nici nu se imită. Ea este germenul, opera este înflorirea. [...]. Iubesc regula care corectează emoția."

G. Braque, „Gânduri și reflecții despre pictură", în Nord-Sud, decembrie 1917

Pablo Picasso (Malaga, 1881-Mougins, 1973) și Georges Braque (Argenteuil-Sur-Seine 1882-Paris, 1963), un spaniol și un francez, revizuiesc, la începutul secolului XX, lecția plastică a lui Cézanne și provoacă revoluția numită „cubism" (după denumirea dată de Louis Vauxcelles care declarase în 1908, la galeria lui Daniel-Henry Kahnweiler, că Braque reducea totul la „scheme geometrice, la cuburi").

Începând cu Salonul de toamnă din 1905, Picasso se află într-o fructuoasă emulație cu André Derain și cu Henry Matisse, a cărei miză sunt asimilarea moștenirii lui Cézanne și arta africană. După ce și-a petrecut vara 1906 la Estaque, Braque renunță în curând la fovism în căutarea unei modalități de eliberare a motivului. Traiectoriile celor doi pictori, până atunci paralele, se intersectează în 1907, în atelierul lui Picasso, la Bateau-Lavoir, în fața *Domnișoarelor din Avignon*.

Braque și Picasso: „legătura"

În acest stadiu al căutărilor, cei doi artiști pornesc un dialog constructiv și transformă radical vocabularul plastic. Pânzele lor se limitează la un număr mic de subiecte (portrete, naturi moarte, peisaje) care carac-



PORTUGHEZUL (EMIGRANTUL)
GEORGES BRAQUE,
1911
ULEI PE PÂNZĂ, 117 X 81,5 CM
KUNSTMUSEUM, BASEL

Dislocarea structurilor. O rețea de linii negre delimitează fațete geometrice niciodată închise și luminate autonom. Tușa rotunjită și pânza nepictată pe alocuri dizolvă figura care se rezumă la o zonă cu o mai mare densitate de materie în locul în care rețeaua de linii se concentrează, marginile fiind lăsate neterminate.

Claritatea citirii în discuție. Unitatea cromatică (de la bej la gri) și tratarea aproape uniformă a suprafeței pun accentul pe crearea unui volum specific picturii și desființează ierarhia dintre figură și fond. Subiectul greu lizibil se recunoaște după verticalitatea sa și prin anumite semne (mustață, chitară), în timp ce literele și cifrele tipografice alternează modalitățile de reprezentare a realului.

terizează concentrația privirii cubiste: un univers redus la spațiul familiar al artiștilor, la viața cafenelelor, a muzicienilor. Natură, obiecte și figuri sunt tratate într-o gamă cromatică redusă (verde, ocru, albastru și gri), cu o simplificare și o geometrizare din ce în ce mai mari, cu treceri jucăușe între diferitele forme care creează volumul și spațiul, cu tușe ample și așternute după o direcție anume, abilități care contribuie la sudarea obiectelor și la ordonarea compoziției. Înaintași solitari, dar și copărtași ai descoperirii, Braque și Picasso împing astfel pictura dincolo de reprezentarea aparențelor, în căutarea naturii obiectelor.

Diferitele faze ale cubismului

După faza de asimilare a artei lui Cézanne, urmează aceea în care datele realului sunt analizate, detaliate în structuri geometrice și văzute din mai multe unghiuri de vedere, cercetare care pleacă de la structurile de bază. Paleta se uniformizează și se reduce (de la maro la gri), rețele de linii negre structurează pânza; folosirea unei tușe rotunjite și iluminarea specifică a fiecărei fațete risipesc contururile obiectelor. Motivul devine astfel din ce în ce mai puțin lizibil, în ciuda câtorva semne remanente (mustață, frânghii). Împotriva acestei tendințe spre abstracțiune, Braque și Picasso reintroduc în curând fragmente de real: litere în matrițe, lemn contrafăcut, nisip, bucăți de hârtie, vopsea. Colajele și asamblajele care rezultă, începând cu anul 1912, din această nouă modalitate realizează forme ample, plane și omogene cu contururi netede. Obiectele reale sunt confruntate cu imitația lor – prin pictură, tehnici industriale sau chiar prin cuvinte – ceea ce conferă artiștilor posibilitatea de a articula diferite niveluri ale realității și de a alterna modalitățile de reprezentare. Aceste mijloace sunt apoi transpuse în pictură. În anul 1914, Braque pleacă pe front, iar colaborarea cu Picasso încetează; cu toate acestea, calea, pe care o vor urma mulți artiști după ei, este deschisă.

„După părerea mea, a căuta nu înseamnă nimic în pictură. A găsi, iată ce contează... Știm cu toții că arta nu e adevăr: arta este o minciună care ne dă iluzia realității, cel puțin a realității pe care suntem în stare să o înțelegem. Artistul trebuie să găsească metodele de a-i convinge pe ceilalți de adevărul minciunilor sale."

„Picasso vorbește", în The Arts, mai 1923

VIOARĂ ȘI PIPĂ (COTIDIANUL)
GEORGES BRAQUE, 1913-1914
CĂRBUNE, HÂRTIE IMITAȚIE LEMN, GALON DE HÂRTIE PICTATĂ, HÂRTIE NEAGRĂ, HÂRTIE DE ZIAR DECUPATĂ ȘI LIPITĂ PE HÂRTIE, LIPITĂ PE CARTON, 74 X 106 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

Telescopajul realului și al reprezentării. În această lucrare, fragmente de real sunt integrate și metamorfozate în materiale artistice; lucrările cu hârtii colate se caracterizează printr-o simplificare și o capacitate de citire a formelor și a culorilor mărită. Hârtia de ziar împrumută materialitatea sa jurnalului, tiparului și pipei; bucăți de hârtie pictată imitând lemnul compun o vioară, un fragment de hârtie neagră netedă și linii de cărbune desenează gaura de rezonanță și o jumătate a instrumentului.





NATURĂ MOARTĂ CU SCAUN ÎMPLETIT
PABLO PICASSO, 1912
ULEI ȘI PÂNZĂ CERATĂ PE PÂNZĂ OVALĂ ÎNCADRATĂ DE UN ȘNUR, 27 X 35 CM
MUZEUL PICASSO, PARIS

Tabloul-obiect. Forma ovală a lucrării și cadrul din șnur evocă o oglindă sau blatul unei mese-gheridon, cu bordura din pasmanterie. Pânza cerată imitând împletitura de pai ține aici loc de scaun, în timp ce un ziar este desemnat prin literele „JOU", iar un pahar este pictat conform principiilor de descompunere cubiste: se îmbucă astfel o multitudine de niveluri ale realului. Materialele eterogene sunt unificate prin tușe de pictură. Formele geometrice ample permit o lectură ușoară a lucrării, în ciuda distrugerii structurii obiectelor. Astfel se construiește universul cubist al cotidianului și al cafenelelor.

Cubiștii

Deconstrucția privirii

La Paris, experimentările asupra spațiului pictural conduse de Picasso și Braque creează emuli care nu întârzie să-și includă studiile în principiile cubismului.

În Sala 41 din Salonul independenților din anul 1911, numeroși artiști, printre care Albert Gleizes, Fernand Léger, Robert Delaunay, își expun lucrările cubiste, fără Braque sau Picasso, care preferă să expună la galeria lui Daniel-Henry Kahnweiler, puțin cunoscut în această perioadă. Publicul reacționează puternic: șocul este violent și reacțiile ostile în fața acestei expresii masive și agresive a modernității. De fapt, cubismul a devenit extrem de repede o schimbare obligatorie pentru artiștii dornici să-și reînnoiască modalitatea de expresie, departe de perspectiva clasică, de cultul finisajului și al frumuseții, dorința de a găsi o normalizare a formelor inspirată din modelul industrial. Sunt numeroși cei care practică geometrizarea și sparg spațiul pânzei, întâlnind astfel (așa cum o dezvăluie criticii, în frunte cu Apollinaire) recentele răsturnări științifice produse de teoria relativității a lui Einstein.



PEISAJ CU PERSONAJ
ALBERT GLEIZES, 1911
ULEI PE PÂNZĂ, 146 X 114 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

Un joc de fațete. Gleizes a recurs la un număr mic de forme simple pentru a construi toate elementele peisajului (arbori, casă, personaj); niciodată închise în totalitate, aceste forme se deschid unele pe altele, permițând circulația privirii și creând impresia volumului.

Spațiul sincopat. Perspectiva clasică este concediată (se remarcă absența profunzimii și anumite incoerențe în dimensiuni), fiind înlocuită de o succesiune de planuri și de o etajare pe înălțime: privirea este liberă și invitată să citească ansamblul pânzei.

Orientări multiple

Cubismul se ramifică în perioada respectivă într-o suită de devieri ușoare și într-o multitudine de lecturi parțiale. Unii, ca Delaunay, Jean Metzinger, Gleizes și André Lhote rețin din cubism eficacitatea în simplificare, geometrizare și fragmentare; ei se orientează astfel către o modernizare a realismului capabil să transcrie lumea contemporană. Alții împing redefinirea raportului dintre pictură și realitate până la ruptura de modelul exterior. În cazul lui Juan Gris și al lui Léger, crearea spațiului și a unor forme autonome nu are altă justificare în afara celei plastice. Această din urmă orientare deschide în curând calea experimentărilor abstracte ale lui Piet Mondrian sau chiar Francis Picabia. Astfel, cubismul se situează între abstracțiune și reînnoirea mijloacelor realismului (subiecte moderne, fascinația pentru mașină).

Culori și contraste

Particularitățile formelor de cubism dezvoltate în Montmartre,



FERESTRE
ROBERT DELAUNAY, 1912-1913
ULEI PE PÂNZĂ, 111 X 90 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

O fereastră deasupra infinitului. Fragmente din Turnul Eiffel (icoana modernității) și fațade de imobile sunt singurele urme ale lumii „reale" în această lucrare care afirmă autonomia picturii: culori pure așezate în aplaturi, urmând forme geometrice care se întrepătrund; tratarea uniformă și plană a suprafeței structurate prin triunghiuri, curbe și drepte.

Universul orfic. Traducerea luminii prin culoare constituie adevăratul subiect al seriei de treisprezece pânze intitulate Ferestre: culorile spectrului sunt juxtapuse după legea optică a contrastelor simultane formulată, printre alții, de Chevreul în 1826.

în jurul atelierelor de la Bateau-Lavoir și la Puteaux, în jurul fraților Duchamp, țin, pe de o parte, la reintroducerea culorii ca mijloc pictural autonom, prin opoziție cu monocromia aproape totală, atinsă în perioada aceea de Braque și de Picasso: culori primare pentru Léger într-un sistem de opoziții cu albul și negrul; culori ale prismei ca transcriere a luminii pentru Delaunay, care angajează în pictura sa un dialog cu teoriile științifice privind interacțiunea și percepția culorilor – orfismul, după formula lui Apollinaire. Pe de altă parte, ideea care stă la baza diferitelor căutări ar putea fi foarte bine cea a contrastului: contraste de culori și de forme care pun bazele manierei lui Léger; contraste simultane de culori care comandă combinațiile lui Delaunay. Acest principiu devine atunci unul dintre fundamentele practicii picturale, afirmându-și prin aceasta autonomia: contrastele între culori și nonculori, între volume și planeitate, între curbe și drepte constituie de acum înainte subiectele proprii picturii.



VIOARĂ ȘI CHITARĂ
JUAN GRIS,
1913
ULEI PE PÂNZĂ, 81 X 60 CM
MUZEUL PRADO, MADRID

Analiza cubistă a lumii. Instrumente de muzică (identificate prin câteva elemente), pahare, sticle și fața de masă în carouri caracterizează lumea cafenelelor, frecventată de artiști. În spiritul colajelor, Gris ritmează spațiul prin benzi verticale (colorate sau imitând hârtia pictată și materialul textil), folosindu-se de decalajele care descompun obiectele, structurând în același timp pânza.



CONTRAST DE FORME
FERNAND LÉGER,
1913
ULEI PE PÂNZĂ, 100 X 81 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ,
PARIS

O artă a contrastelor. Pânza se organizează în jurul unui sistem de contraste: dintre cald și rece (roșu și verde), dintre câte patru culori primare și nonculorile (linii negre și benzi albe), dintre linii drepte și cele curbe, dintre fragmente de volum (secțiuni de cilindri) și planeitatea fondului. Caracteristicile fiecărui element devin mai perceptibile.

Abstracție materialistă. Singurele lucrări abstracte realizate de Léger, cele aproximativ patruzeci de lucrări *Contraste de forme*, dovedesc o logică materialistă: pânza lăsată neacoperită pe alocuri, pictură pusă neîngrijit, elemente modulare și imbricații care imită metalul și universul mașinii.

Lecția cubistă

La frontierele abstracțiunii

Cubismul acționează ca un ferment revoluționar: planuri discontinue și fragmentarea maselor simbolizează un stil vital și autentic modern, adaptat mutațiilor radicale ale mediului de zi cu zi și ale vieții.

Răspândirea internațională a cubismului este legată de infinitele posibilități de reinterpretare și de transformare pe care acesta le permite. Începând din 1910, datorită stabilirii la Paris a artiștilor străini (Vladimir Tatline în 1914) și unor expoziții organizate în afara Franței (Armory Show în 1913 la New York, Chicago și Boston), principalele componente ale vocabularului cubist se răspândesc în lumea întreagă. Adaptate contextelor specifice, integrate de artiști căutărilor lor personale, acestea favorizează apariția unor exprimări ale avangardei naționale, oferind un catalizator și un semn al ralierii la diferitele mișcări de revoltă împotriva academismului, provincialismului și gustului oficial.

Există o sculptură cubistă?

Numeroși sculptori de origine străină, instalați la Paris în anii 1910-1920 și fondatori a ceea ce ei înșiși numesc „școala de la Paris", au fost puternic influențați de cubism. După Picasso, rușii Alexander Archipenko și Ossip Zadkin ori lituanianul Jacques Lipchitz interpretează în trei dimensiuni principiul cubist. Francezul Henry Laurens, foarte legat de Georges Braque, începe încă din 1911 o experiență cubistă care îl determină să renunțe la volum și să repună în discuție orice relație stabilă a formei în spațiu.

Cubismul internațional

În Cehoslovacia, Otto Gutfreund îmbogățește cubismul cu o adevărată expresie sculpturală, în timp ce arhitecți ca Josef Chochol, Josef Gocar și Hofman creează un spațiu cubist. În Germania, depășind impersonalitatea și materialismul cubismului, Franz Marc și Lyonel Feininger își adaptează vocabularul la tradiția romantică și gotică. În Marea Britanie, exemplul cubist favorizează apariția vorticismului la Wyndham și a abstracțiunii la Nicholson. În SUA, cubismul îi furnizează artistului Josef Stella mijloacele de a traduce experiența vieții urbane și îi permite lui Stuart Davis să concilieze abstracțiunea și observația realistă.

Cubism și futurism

Relațiile dintre aceste două mișcări contemporane, cubismul și futurismul, sunt greu de lămurit; dacă, prin *Manifestul* din 1909, Marinetti pare a fi vrut să importe revoluția cubistă în Italia, și dacă vocabularul futurist se hrănește mai întâi din inovațiile formale ale lui Picasso și Braque, diferențele, dincolo de gama cro-



Un vocabular plastic. Kupka definește printr-o serie de pânze consacrate „limbajului verticalelor" o abstracțiune geometrică bazată pe autonomia formală a verticalei și pe posibilitățile sale de semnificație și construcție. Simbol dublu, static și dinamic, verticala constituie axa lumii și exprimă la fel de bine izbucnirea energiei, înălțarea spiritului și proiecția omului în Univers, ca și urme ale declinului și ale căderii.

Ritmuri muzicale. Evocând o orgă, verticala repetată printr-o serie de paralele împarte spațiul pe orizontală și generează ritmuri în cele două direcții ale pânzei. Lungile tușe de culori, încărcate de nuanțe și contraste, definesc oblice, scandează ritmurile și participă la o reală polifonie picturală.

STUDIU PENTRU LIMBAJUL VERTICALELOR
FRANTISEK KUPKA, 1911
ULEI PE PÂNZĂ, 78 X 63 CM
FUNDAȚIA THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

„Solemnă, verticala este coloana vertebrală a vieții în acest spațiu, axa oricărei construcții... Orizontala [...], un alt mod de a spune liniște."

F. Kupka, „Creația în artele plastice", 1923

matică, sunt evidente: staticul față de cultul vitezei; univers atemporal față de lumea modernă a metropolei și mașinii; creație și răspândire discrete, față de o afirmare ofensivă și radicală. Marcel Duchamp și cubofuturiștii ruși ilustrează posibila sinteză a celor două curente.

La izvoarele abstracțiunii

La New York, în 1936, expoziția „Cubism and Abstract Art" confirmă legătura pe care studiile întreprinse de abstracțiunea geometrică o întrețin cu mișcarea cubistă. Aportul major al mișcării ține într-adevăr de depășirea reprezentării, consumată și împinsă la ultimele sale consecințe prin constructivismul pe care îl lansează Tatlin ca reacție la reliefurile lui Picasso, prin suprematismul lui Kazimir Malevici, cu formele sale autonome și absolute, în sfârșit, prin neoplasticismul lui Piet Mondrian și căutarea, în extrema sa simplificare, a universalului. Tot atâtea opere care poartă geometria cubistă dincolo de restituirea fidelă a realului.



CASĂ DIN STRADA NEKLANOVA
JOSEF CHOCHOL,
1913
PRAGA

Praga, oraș cubist. Fapt unic în Europa, vocabularul pânzelor cubiste se extinde la peisajul urban și se integrează decorului baroc al orașului (fortăreața Vysehrad). În perioada aceea se definește o ornamentație arhitecturală cubistă.

Spațiul și forma. Fațada se află sub semnul cristalului începând cu utilizarea recurentă a prismei, cu ruptura suprafețelor în unghiuri obtuze și cu accentuarea efectelor de umbră pe care aceasta le permite până la obținerea unei impresii a materiei care trăiește, traduse prin ritmul și dinamica formelor.



FUMĂTORUL
HENRI LAURENS,
1919
LEMN ȘI TABLĂ POLICROME,
75 X 21,5 X 18 CM
GALERIA LOUISE LEIRIS, PARIS

Opoziții și echivalențe. Multiplicând punctele de vedere și fiind în posesia unui vocabular de forme abstracte, Laurens creează echivalentul plastic al unei reprezentări, al proporțiilor sale, al gesturilor sale. Propria viață a lucrării emană dintr-o rețea de opoziții între materiale eterogene, planuri și volume, forme concave și convexe, drepte, oblice și curbe.

Sculptura deschisă. Culorile participă la crearea unei lumini care emană din sculptură. Diversele orientări ale planurilor articulează umbra și lumina. Prin acest asamblaj de planuri subțiri, tradiția *ronde-bosse* este nimicită.



DOAMNĂ ÎN MOV
LYONEL FEININGER,
1922
ULEI PE PÂNZĂ, 100 X 80 CM
FUNDAȚIA THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

Amintire din Paris. Acest tablou reia un desen din 1906, *Nerăbdătoarea*, realizat pentru ziarul parizian *Martorul*. Observația umoristică a personajului și a orașului se îmbogățește cu referințe despre fragmentarea cubistă a figurii umane și a expresiei futuriste a vitezei (Giacomo Balla și Duchamp).

O nouă „perspectivă a obiectelor". Descompunerea și simplificarea formelor îi permit lui Feininger să definească o nouă structură a spațiului, cu efecte de transparență legate de culoare și de tușă, ca și o tratare a luminii care vizează dematerializarea obiectelor.

Futurismul

Frumusețea vitezei

Biciuind întreaga artă a trecutului, futuriștii doresc să se întoarcă spre dinamica lumii moderne, într-o suită de ultimatumuri decisive și de revendicări agresive. Alcătuită din scriitori, pictori, sculptori, mișcarea este mai întâi italiană, dar ajunge să atingă în continuare avangarda rusă.

În 1909, poetul Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) redactează în *Le Figaro* primul manifest futurist, în colaborare cu pictorii Carlo Carrà și Umberto Boccioni. Mișcarea se desfășoară în Italia, în special la Milano, în regiunea cea mai industrializată a țării.

Un angajament fără nuanțe

În acest manifest încă teoretic, futuriștii declară că a venit momentul să se debaraseze de „gangrena profesorilor, arheologilor și anticarilor". Ei își exprimă ostentativ dorința de a ucide orice formă de artă veche, ca și tradiția: manifestul cheamă la „disprețuirea femeii", văzută ca păzitoarea valorilor trecutului. Noua cultură trebuie să exalte mișcarea, singura realitate a lumii moderne. Imobilitatea nu este decât o aparență; totul este dinamic, vibrează, se deplasează. Această admirație exagerată pentru mișcare merge până la apologia distrugerii: artiștii se vor angaja cu fervoare în război, „singura igienă a lumii". Simpatiile anarhiste de la început nu îl împiedică pe Marinetti, în 1919, atunci când se vorbește de „un al doilea futurism", să declare că a găsit în Benito Mussolini, fondator, în același an, al „fasciilor de luptă", pe „futuristul ideal".

Pictura mișcării

Încă din 1910, pictorii futuriști Carrà, Balla și Boccioni publică *Manifestul picturii futuriste*, care se definește ca o pictură cu subiect: obiectul reprezentat nu este un pretext, ci deja un manifest. Respingând natura statică, cu loc important în pictura cubistă, futuriștii sunt interesați de mașinile de transport, de mișcările de revoltă sau de dans, de ceea ce denotă dinamica lumii. Cu toate acestea, Boccioni, urmărit de ideea că mișcarea este un dat universal, fiind prezentă chiar și în obiectele neînsuflețite, va reprezenta *Dinamica unei sticle în spațiu* (1912). Din punct de vedere al tehnicii folosite, pictorii futuriști încearcă să evite aplaturile și contururile clare, sinonime cu imobilitatea. Se consideră că unghiul ascuțit ar simboliza „compenetrația în spațiu": tablourile se acoperă cu notații dinamice abstracte, realizate prin „linii de forță" și prin repetiții, reutilizate mai târziu de banda desenată. În ciuda nașterii, în Italia, a unui „al doilea futurism", admirația exagerată pentru „tabula rasa", pentru distrugere, pentru desființare nu poate supraviețui experienței directe a luptelor. Carrà, în special, își va exprima, încă



VIOLONCELISTUL
ANTON ȘI ARTURO BRAGAGLIA, 1913
FOTOGRAFIE

Paradoxul fotografiei futuriste. Frații Anton și Arturo Bragaglia fotografiază dinamica futuristă; ei doresc să arate mai mult esența mișcării decât realitatea sa fizică. Pentru aceasta, surprind modelul în poze sacadate, ajungându-se la imagini vagi suprapuse și imprecizii (aici, mâna stângă). Majoritatea futuriștilor, și în special Boccioni, resping, în final, fotografia. Timpul și mișcarea pe care ei le venerează sunt continue și reproșează procesului fotografic înțepenirea unei clipe, a unei imobilități. Frații Bragaglia vor fi excluși din mișcare în 1913.

ANTITRADIȚIA FUTURISTĂ
GUILLAUME APOLLINAIRE, 1913
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

MER .... DE ....

aux

Critiques Pédagogues Professeurs Musées Quattrocentistes Dixseptièmesiéclistes Ruines Patines Historiens Venise Versailles Pompéi Bruges Oxford Nuremberg Tolède Bénarès etc. Défenseurs de paysages Philologues

Essayistes Néo et post Bayreuth Florence Montmartre et Munich Lexiques Bongoûtismes Orientalismes Dandysmes Spiritualistes ou réalistes (sans sentiment de la réalité et de l'esprit) Académismes

Les frères siamois D'Annunzio et Rostand Dante Shakespeare Tolstoï Goethe Dilettantismes merdoyants Eschyle et théâtre d'Orange Inde Egypte Fiesole et la théosophie Scientisme Montaigne Wagner Beethoven Edgard Poe Walt Whitman et Baudelaire

ROSE

aux

Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mercereau Max Jacob Carrà Delaunay Henri-Matisse Braque Depaquit Séverine Severini Derain Russolo Archipenko Pratella Balla F. Divoire N. Beauduin T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici Folgore Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli D'Alba Altomare Tridon Metzinger Gleizes Jastrebzoff Royère Canudo Salmon Castiaux Laurencin Aurel Agero Léger Valentine de Saint-Point Delmarle Kandinsky Strawinsky Herbin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars Jouve H. M. Barzun G. Polti Mac Orlan F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Brésil F. Carco Rubiner Bétuda Manzella-Frontini A. Mazza T. Derême Giannattasio Tavolato De Gonzagues-Friek C. Larronde etc.

GUILLAUME APOLLINAIRE.

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE
Corso Venezia, 61 - MILAN

Puterea cuvintelor. Mai întâi sceptic, împotrivindu-se futuriștilor italieni, „sentimentali și pueril", Apollinaire se va alătura în curând cauzei lor. Acest manifest reunește tot ceea ce înseamnă futurismul: violența propunerilor, hotărârea de a șoca, dorința de a rupe cu tot trecutul și cu intelectualii. Seratele futuriste organizate de Marinetti sunt pline de insulte și se adresează publicului apelând adeseori chiar la violență fizică. Producțiile futuriste acordă un spațiu foarte larg limbajului. Marinetti compune, aruncând literalmente cuvinte pe hârtie, poeme tipografice intitulate *Cuvintele în libertate (Parolibere)*; Carrà realizează colaje din hârtie de ziar, care alătură unei picturi abstracte texte scandaloase; limbajul „transmental" *(zaum)* al poetului futurist rus Velimir Khlebnikov eliberează cuvintele de sensul lor, pentru a face din ele un instrument sensibil și dinamic.

din 1916, hotărârea de a se „înscrie în istoria artei italiene", renunțând în mod explicit la ruptura futuristă.

Futurismul rus

Mișcarea apare ceva mai târziu în Rusia, cu manifestul *O palmă pe gustul publicului* din 1912; ea este condusă de pictorul David Burliuk, căruia i se alătură în curând poetul Vladimir Maiakovski. Angajarea divergentă a două mișcări futuriste – una anarhistă, apoi vinovată de simpatii fasciste, cealaltă apropiată de bolșevici – și raporturile lor conflictuale nu trebuie să disimuleze totuși punctele comune: aceeași respingere a artei trecutului, același caracter urban militant, aceeași admirație exagerată pentru mașină. Mișcarea futuristă se stinge în Rusia înainte de primul război mondial.



Mișcare și lumină. În ciuda atitudinii lor de respingere a istoriei artei, futuriștii înșiși se consideră ca fiind legați de divizionism. Ei acordă cea mai mare importanță luminii, care distruge materialitatea corpurilor, imobilitatea acestora. Cu toate acestea, Balla se inspiră și din cronofotografia lui Étienne Jules Marey. El dorește să se apropie de realitatea mișcării printr-un demers artistic.

FETIȚĂ ALERGÂND PE UN BALCON
GIACOMO BALLA,
1912
ULEI PE PÂNZĂ, 125 X 125 CM
CIVICA GALLERIA D'ARTE MODERNA, MILANO

Dinamism și violență. Carrà leagă mișcarea, mirosurile și culorile într-un același dinamism. El îi fixează regulile, care, oricât de arbitrare ar părea astăzi, erau realități naturale: gările și uzinele produc zgomote și mirosuri roșii, dintre cele mai dinamice. Restaurantele și cafenelele produc galben. Femeile, albastru și verde.

FUNERALIILE ANARHISTULUI GALLI
CARLO CARRÀ, 1911
ULEI PE PÂNZĂ, 198,7 X 259,1 CM
MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Angajamentul futurist. În timpul înmormântării lui Galli, violente ciocniri îi opun pe polițiști și pe muncitori, iar sicriul cade pe jos. Subiectul ales este, fără îndoială, revelator în sensul luărilor de poziții futuriste: Carrà vede în aceste funeralii un moment al violenței și al mișcării pe care o apără cu orice preț.





FORME UNICE ÎN CONTINUITATEA SPAȚIULUI
UMBERTO BOCCIONI, 1913
SCULPTURĂ ÎN BRONZ, ÎNĂLȚIME 115 CM
CIVICA GALLERIA D'ARTE MODERNA, MILANO

Observarea spațiului-timp. Sculptura futuristă caută să exprime desfășurarea mișcării, asemenea unui fir continuu în spațiu. Boccioni face referire la *Omul care merge* de Auguste Rodin. Însă aici, prezența a două socluri, ca două greutăți atârnate de picioarele sculpturii antropomorfe, face din ea o expresie mai mult a greutății decât a dinamismului, arătând dificultățile întâlnite de futuriști în realizarea proiectului lor.

Avangarda rusă

De la imperiul țarist la URSS

Primele mișcări ale avangardei ruse își extrag inspirația din folclorul național. Însă în curând artiștii, constructiviștii, apoi productiviștii, vor să introducă la ordinea zilei soluțiile moderne ale unei arte foarte abstracte.

Mai întâi întorși către Vest, artiștii ruși își construiesc în curând un vocabular care se inspiră din specificitatea culturală a Rusiei, apoi emigrează în Germania sau în Franța. Revoluția din octombrie 1917 oferă oportunitatea unei „tabula rasa" și a construirii unei arte „noi", destinate să dea demnitate monotoniei poporului rus.

Primitivism și reionism

Expunând la Moscova și la Sankt Petersburg în anii 1907 și 1909, Mihail Larionov, Natalia Goncearova sau Marc Chagall propun o reprezentare detașată de modelele occidentale. Țărănimea și muncitorimea sunt puse în față, figurile sunt reprezentate fără un modeleu savant și animate prin culori vii, împrumutate atât din teatrul popular de măști, cât și din desenele copiilor, într-o asimilare „primitivistă" discutabilă. Această importanță acordată culorii îi va conduce în curând pe Goncearova și pe Larionov la eliberarea de figurativ. În anul 1913, ei publică *Manifestul reionismului*. În această perioadă, pictorii materializează prin culoare razele luminoase pe care le refractă obiectele. Ei reprezintă astfel esența lucrurilor, într-o simbolistică încă tradițională. Cu toate acestea, *Manifestul reionismului* afirmă o contemporaneitate a căutărilor, apropiindu-se de cubofuturiști, referitoare la frumusețea tramvaiului, a aeroplanelor, a trenurilor. Dar manifestul caută și o apropiere a pictorului de meșteșugar („Construim mână în mână cu pictorii"), recreând o legătură care se desfăcuse încet și cu greutate în Renaștere.

Constructivism și productivism

Începând din 1920, Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodcenko sau El Lissitzky încearcă să formuleze o artă adaptată la voința revoluționară. Împotriva misticismului lui Wassily Kandinsky sau a lui Kazimir Malevici, ei propun o artă îndepărtată de orice iluzie, făcând să intervină, după formula lui Tatlin, „materialele reale în spațiul real". Lucrările structurează spațiul, fără a mai constrânge materialele să reprezinte altceva decât propriile lor însușiri. Artistul nu este decoratorul vieții, ci organizatorul său: prin aceasta, el este „constructivist". Atelierele fondate în și pe locul academiilor lansează în curând acest program. Cel mai important dintre acestea, Vhutemas, creat în anul 1920 la Moscova, predă designul, tipografia, creația vestimentară muncitorească, foto-



Cosașii
Natalia Goncearova, 1907
Ulei pe pânză, 98 x 118 cm
Gmurzynska, Köln

O ancorare populară. Goncearova vrea să muncească pentru popor, departe de orice sensibilitate individuală. Legătura sa cu tradiția este perceptibilă în temele reprezentate, dar și în forma utilizată, apropiată de icoane și de *lubki*, imagini populare tradiționale. Cărțile pe care ea le ilustrează (*Țarul Saltan*, 1922) sunt asemănătoare miniaturilor medievale.

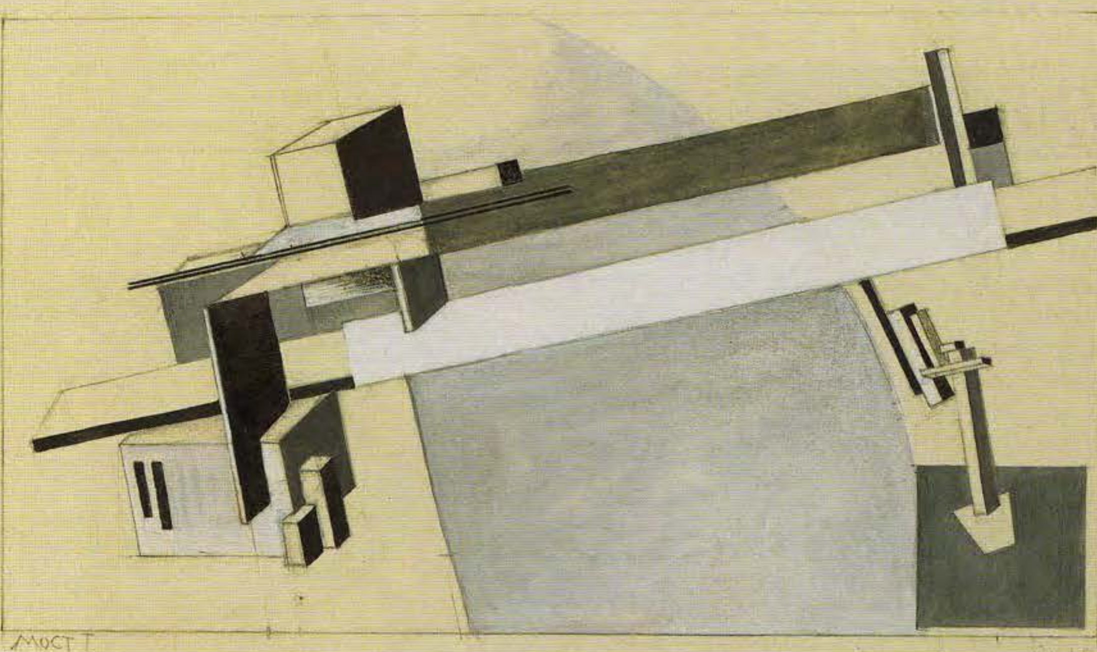
Femeile din avangardă. În timp ce futuriștii italieni cer disprețuirea femeii, noua artă rusă numără printre principalii săi membri pe Liubov Popova, Natalia Goncearova, Alexandra Exter sau Varvara Stepanova, artiste și teoreticiene ale artei epocii lor.



Tablou-relief
Vladimir Tatlin, 1913-1914
Lemn, metal, foaie de tablă, 63 x 53 cm
Galeria Tretiakov, Moscova

Construcție. *Tablourile-relief* sunt construite și nu compuse; nici o armonizare a elementelor între ele, resturile strânse de Tatlin sunt juxtapuse. Contrar asamblajelor cubiste, forma care iese din cadru nu mai este figurativă și păstrează eterogenitatea elementelor.

Materiale reale într-un spațiu real. Încă din 1914, Tatlin va propune *Contrareliefurile*. Cadrul dispare pentru a lăsa loc unei lucrări care se dezvoltă pe trei dimensiuni și se întinde în spațiu. Lucrarea nu este așezată ca o operă sculpturală, ci suspendată, lăsată în voia greutății materialului însuși.



Studiul Prun 1A
(Proun S.K.)
El Lissitzky,
1919
Creion și guașă pe hârtie,
15 x 19,5 cm
Annely Juda, Fine Art, Londra

Artistul și tehnicianul. Planeității egiptene sau orientale și punctului de fugă așa cum este definit de Leon Battista Alberti în Renaștere, Lissitzky îi opune vederea „după infinit". De acolo rezultă aceste vederi axonometrice ale formelor zugrăvite, care nu mai trimit la nici un mod de reprezentare tradițional, apropiind pictura de proiectul arhitectural sau de inginerie.

„Forma de tablou" este abolită. Primele „proiecte pentru afirmarea noului", *proun (proiekt utverjdenia v novovo)*, nu au un sens de lectură și poartă titlul pe mai multe laturi, cu scopul de a chema la o expunere pe orizontală. Prin urmare, ca și Tatlin, Lissitzky va încerca să cucerească spațiul. Începând din 1923, „spațiile prun", tablouri abstracte în relief, se urmăresc de pe un perete pe altul, formând un unghi. Spectatorul nu se mai află în fața operei, ci într-un spațiu pe care îl împarte cu ea.

montajul, arte care pot scăpa muzeului și intră în viața de zi cu zi. Însă realitatea economică îi frânează pe constructiviști: Tatlin prezintă în 1919 macheta monumentului dedicat Internaționalei a III-a, pe care folosirea manifestă a materialelor și a elementelor moderne, cum ar fi oțelul, sticla, proiectoarele, îl fac imposibil de realizat. Pentru a deveni încă și mai mult actori ai vremii lor, constructiviștii cei mai politizați vor glorifica în curând legătura cu industria și producția de serie. Ei devin „productiviști". Rodcenko își publică proiectele de chioșcuri de ziare, dominate de munca tipografică a ucenicilor. Această hotărâre de a se contopi cu viața, de a deveni un muncitor al artei, este totuși un risc prea mare pentru mulți artiști: sculptorii „constructiviști" Naum Gabo și Anton Pevsner, interesați până atunci de cucerirea spațiului, revin la „obiectul de artă", departe de a respecta calitățile intrinseci ale materialelor, constrânși din nou de formă.

Ordinul stalinist

Puterea stalinistă va prefera arta ușoară a propagandei mișcărilor avangardiste experimentale din prima parte a comunismului sovietic. Încă de la moartea lui Lenin, în 1924, se instaurează cu forța „realismul socialist". Kandinsky, Gabo, Lissitzky sau Malevici se expatriază, majoritatea în Germania, țară mai apropiată, pentru un timp numai, de sensibilitatea lor.



Copertă pentru poemul Pro eto *de Vladimir Maiakovski*
Aleksandr Rodcenko, 1923

Șocul fotomontajului. Armele Revoluției sunt pasta de lipit și foarfecele, proclamă în perioada aceea revista *Lef (Frontul de stânga al artei)*, înființată de Maiakovski în 1923. Fotomontajul este echivalentul imobil al montajului scurt al cinematografului rus. Ambele funcționează pe această juxtapunere violentă a elementelor, susceptibilă de a fi martora unei societăți aflate în revoluție. Ilustrația acestui poem de Maiakovski, *Pro eto (De asta)*, este astfel realizată de Rodcenko prin „montajul" fotografiilor.

Kazimir Malevici

„Lumea fără obiecte"

După ce a reinterpretat modelele picturii europene ale începutului de secol, Kazimir Malevici părăsește figurativul. Stabilind un raport nou cu tradiția rusă, el concepe așa-numitele *suprema*, care deschid spectatorului porțile către o lume transcendentală.

Preambulurile cezaniene și cubiste

Influențat de colecția de artă a secolului XX, reunită la Moscova de Morozov și Șciukin, Malevici parcurge în lucrările sale o parte din itinerarul pictural care l-a precedat. Lucrărilor primitiviste (*Femeia care se scaldă*, 1910) le succed formele cezaniene, tablourile cu tendință expresionistă sau cubistă. El participă, în sfârșit, la expoziția mișcării Blaue Reiter, din 1912. În contact cu modalitățile de expresie ale unui cubism analitic sau sintetic, artistul va concepe tabloul ca pe o suprafață supusă unor reguli, necesitând un vocabular specific, departe de imitația servilă. Malevici intră atunci în perioada sa *zaum*, cu referire la limbajul inventat de poetul futurist rus Velimir Hlebnikov. El îi ilustrează poemele și împărtășește cu lucrările *zaum* această idee a unui limbaj care nu trimite la o realitate, ci valorează prin sine însuși. Pânzele lui Malevici prezintă astfel, mai degrabă, propria lor realitate decât obiecte existente în natură. El realizează, în 1913, decorurile și costumele pentru opera *Victorie asupra soarelui*, al cărei prolog este scris de Hlebnikov; pentru prima dată apare reprezentat un pătrat negru pe fond alb.

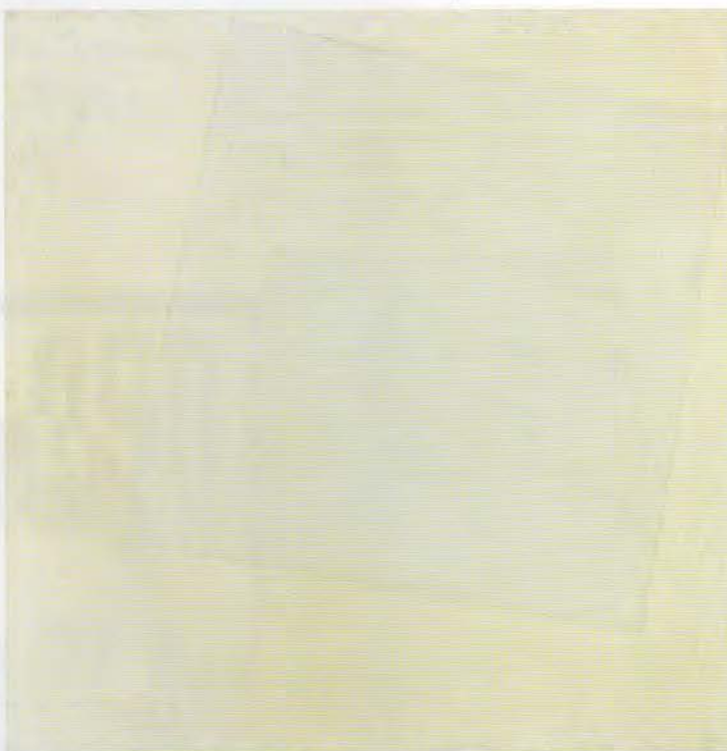
Suprematism

Malevici trece în mod deliberat la abstracțiune în 1915. Spre deosebire de alți pictori, ca Piet Mondrian, el nu ajunge progresiv la abstracția formelor plecând de la realitate. Artistul se opune oricărei arte a imitației și oricărei referințe la vreun motiv, oricare ar fi el.
Malevici preferă deci să se situeze în afara acestei realități și să reprezinte lumea transcendentă: „lumea fără obiect". Formele pe care le utilizează Malevici sunt botezate *suprema*: ele constituie un vocabular care înțelege să se opună tradiției occidentale. Cele trei *suprema* (patrulater, cerc și cruce) înlocuiesc triunghiul pe care Malevici îl consideră imaginea trinității tradiționale. Pătratul negru este numit de Malevici „icoana timpului său": el opune astfel icoana bizantină (care trimite la lumea transcendentă fără să o povestească sau să o reprezinte) imaginii (narative după tradiția picturală apărută din Renaștere) pe care o respinge. Suprematismul prezintă infinitul, îl face să apară mai degrabă, decât să-l reprezinte. Acest fundament ortodox al operei lui Malevici este lizibil până și în modul de expunere a pânzelor: la poziția „0,10". *Pătratul negru pe fond alb* este expus pe înălțime, la intersecția peretelui cu plafonul. El face



RECOLTA DE SECARĂ
KAZIMIR MALEVICI, 1912
ULEI PE PÂNZĂ, 72 X 74,5 CM
STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM

Primitivism rus. Malevici pictează scene ale vieții țărănești rusești și dorește să reprezinte „poporul neimportant", departe de oraș și de mașinismul exaltat de futuriști. Asemenea nihiliștilor ruși, împingând materialismul până la negarea oricărei valori, el respinge societatea și cultura și pune accentul pe lumea muncii: mâinile și picioarele, unelte umane supuse agresiunii, apar disproporționate în reprezentare.



COMPOZIȚIE SUPREMATISTĂ: ALB PE ALB
KAZIMIR MALEVICI, CCA 1918
ULEI PE PÂNZĂ, 79,4 X 79,4 CM
MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

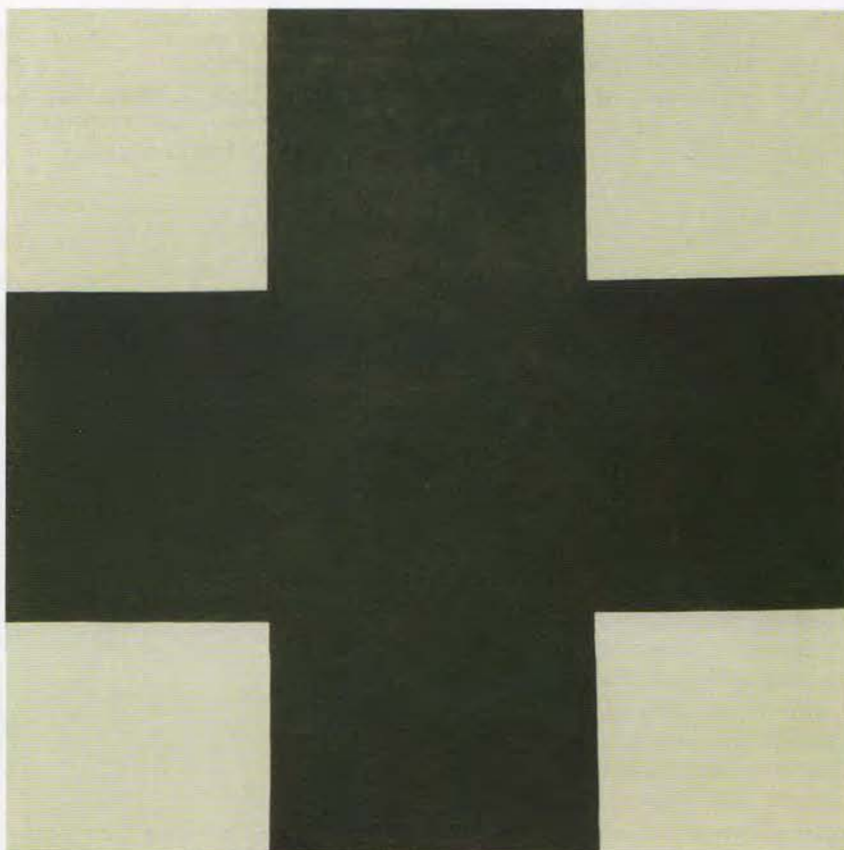
Un prim pas spre vid. „Am ieșit la lumină în alb [...], în fața noastră se întinde infinitul", declară Malevici. Pătratul alb aspiră către vid, în absența culorii, cu scopul de a apropia „lumea fără obiect". Însă pătratul se remarcă și printr-o diferență de ton ca și prin înclinația sa. Pătratul negru pe fond alb, în care forma pictată nu face decât să redubleze marginile tabloului, va împinge mai departe căutarea „gradului zero" al picturii.

Sfârșitul picturii? La trei ani după *Pătratul alb*, Rodcenko va radicaliza metoda lui Malevici, renunțând la descriere; prezintă trei pânze monocrome, *Pentru Roșu*, *Pentru Galben*, *Pentru Albastru*, pentru fiecare culoare primară. Rodcenko nu intenționează să atingă o lume transcendentă, considerând că astfel provoacă sfârșitul picturii.

astfel o trimitere limpede la tradiția „colțului bun" care cere ca în casele ortodoxe icoanele cele mai importante să fie suspendate în acest fel.

Malevici și Revoluția

În 1922, Malevici merge la Petrograd, unde îi regăsește pe Aleksandr Rodcenko și Vladimir Tatlin și se ciocnește de pozițiile lor productiviste, în concepția cărora funcția utilitară are prioritate asupra formei. Acuzând munca, considerată a fi o formă de supraviețuire a lumii vechi, Malevici îi opune libertatea creației, singura capabilă să proiecteze „viața cea nouă". Dar, alături de productiviști, Malevici împărtășește aceeași voință — ca artist atașat Revoluției – de a determina pătrunderea operelor în lumea reală. Abandonează deci pictura și propune forme în trei dimensiuni, *arhitectone*. Aceste construcții din ipsos reiau formele lucrărilor *suprema*. Folosirea lor este polivalentă, ele fiind când operă de artă, când machetă pentru un obiect utilitar. Cu toate acestea, încă din 1925, Malevici își dă seama de mutația ideologică a regimului sovietic. În ultimii zece ani ai vieții, artistul revine la picturile figurative din perioada debutului său artistic, pentru a se proteja de amenințările puterii staliniste.

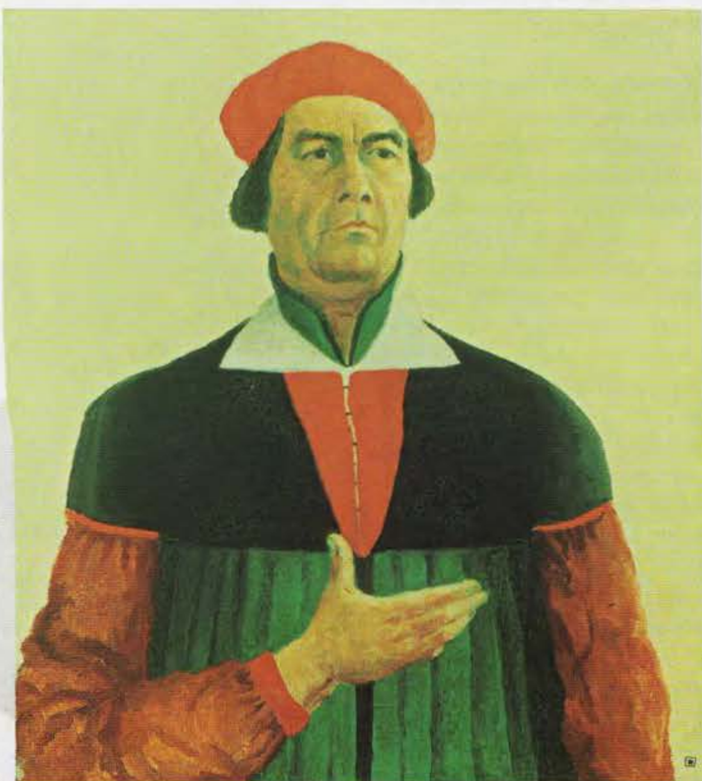


Crucea neagră
Kazimir Malevici,
începutul anilor 1920
Ulei pe pânză, 106 x 106 cm
Muzeul Național Rus,
Sankt Petersburg

O limită a suprematismului. Crucea, a doua *supremă* după patrulater, nu este pentru Malevici decât elementul geometric obținut prin rotația unei jumătăți a pătratului negru. Însă dacă pictorul se opune imaginii tradiționale și respinge din această cauză figurativul, crucea este din greu conotată și percepută cu rapiditate ca o imagine a Patimilor. O atare identificare marchează, fără îndoială, limita capacității suprematiste de a concepe o formă de acces la lumea transcendentă în totalitate nouă.

Câteva date

[illegible] Se naște la Kiev.
[illegible] Pleacă la Moscova.
[illegible] Participă la expoziția Blaue Reiter.
[illegible] Expoziția „0,10", unde sunt prezentate lucrările *Pătratul negru pe fond alb* și alte 37 de pânze abstracte.
[illegible] Publicarea manifestului *De la cubism și futurism la suprematism.*
1919 Crearea la Vitebsk a „școlii suprematiste", în și pe locul atelierului condus de Chagall.
1927 Ședere în Germania, unde lasă în păstrare mai multe lucrări, de teama regimului sovietic.
1928 Întoarcere la un figurativ prudent.
1935 Moare la Leningrad.



Autoportret
Kazimir Malevici,
1933
Ulei pe pânză, 73 x 66 cm
Muzeul Național Rus,
Sankt Petersburg

Întoarcerea la figurativ. Rechemat din Germania de puterea sovietică în anul 1927 (scrierile îi sunt arse de apropiații săi pentru a-l proteja), zdruncinat în convingerile sale revoluționare, Malevici practică, în ultimii ani ai vieții, o pictură aluzivă. Dacă artistul se înscrie în această perioadă în tradiția rusă, o face mai degrabă prin imitarea formelor figurative decât printr-o meditație profundă asupra specificității unei culturi a icoanei.

Dada

„Un joc de nebuni în gol" – *Hugo Ball*

Mișcare internațională, contestatară, subversivă, Dada angajează secolul pe calea unei avangarde care experimentează cu umor și impertinență și răstoarnă categoriile tradiționale ale artei.

În timpul războiului: Zürich și New York

În 1916, artiștii și poeții europeni, care fug din calea războiului, se regăsesc la Zürich: Tristan Tzara, Marcel Iancu și Arthur Segal, Hans Arp, Hugo Ball, Richard Hülsenbeck, Hans Richter, Christian Schad, Sophie Täuber, Otto și Adya Van Rees.

Ei dau grupului numele de „Dada", găsit la întâmplare în dicționar. „Dincolo de război și de patrii", așa cum o revendică Hugo Ball, mișcarea se distinge prin internaționalismul și legăturile sale cu mișcările revoluționare, într-un moment în care, în special în Franța, se caută o „întoarcere la ordine" naționalistă și reacționară. Acest activism denunță societatea și cultura care au permis războiul: seratele dada, organizate la Cabaretul Voltaire, pun în scenă spectacole sfidătoare, amestecând teatrul, poezia, baletul, costume, decoruri, de care își vor aminti creatorii de *happening*-uri, cincizeci de ani mai târziu.

La New York, Francis Picabia și Marcel Duchamp, cărora li se alătură americanii Man Ray și Morton Schamberg, lucrează în spiritul lucrărilor *ready mades* și a desenelor „mecanomorfe", inventate înainte de război, la Paris, de Duchamp.

După război: Berlin, Köln, Hanovra, Paris

Antiburghez, antiprusac, legat de spartachism, dadaismul berlinez se implică activ în viața politică a Germaniei de după război. Lucrările manifeste, broșuri, foi și afișe dezvoltă tehnica montajului prin includerea unor tăieturi de presă, fotografii (Raoul Haussman, Hanna Höch) și fac portretul expresionist al unei societăți burgheze (George Grosz și Otto Dix). Acest angajament politic se regăsește la Köln, la Theodor Baargeld, Max Ernst și Hans Arp; ultimii doi lucrează împreună la „fatagagas" (fabrici de tablouri gazometrice garantate).

Ernst realizează colaje, ale căror asocieri, în mijlocul unui spațiu văzut în perspectivă, creează entități fantastice, inspirate parțial de pictura metafizică și care anunță opera sa ulterioară. La Hanovra, Kurt Schwitters creează Merz-ul. Această silabă a cuvântului „Kommerz" sintetizează proiectul unei „arte totale" care cuprinde *Merzbilder*, colaje din etichete, ambalaje, tichete de tramvai, din nasturi, ață, „într-un cuvânt, toate vechiturile care rămân prin podul casei sau prin mormanele de gunoaie", poemele fonetice înrudite cu cele ale lui Hugo Ball sau Raoul Hausmann, revista *Merz* (1923-1932) și ultimul *Merzbau*, asamblaj gigantic de



Roată de bicicletă
Marcel Duchamp,
1913
Asamblaj dintr-o roată de bicicletă și dintr-un taburet,
126,5 x 31,5 x 63,5 cm
Muzeul Național de Artă Modernă,
Paris

O lucrare futuristă. În timpul perioadei sale cubiste, Duchamp împărtășește alături de futuriștii italieni preocuparea pentru mișcare și descompunerea sa. (*Nud coborând o scară*, 1912). *Roata de bicicletă* rezolvă în mod ironic și polemic problema reprezentării mișcării și a vitezei.

Inventarea *ready made*-ului. Definind *ready made*-ul ca pe un „obiect uzual promovat la demnitatea de operă de artă prin arbitrariul artistului", Duchamp eliberează creația artistică de criteriul estetic și o recentrează pe activitatea intelectuală. Acest gest răstoarnă însăși concepția operei de artă, inaugurând acea „tabula rasa" dadaistă.



Dada nr. 3
(copertă)
Decembrie 1918
Biblioteca Națională a Franței, Paris

Revista, câmp de experimentare și operă în sine. Adeseori trecătoare, revistele se înmulțesc. La întâlnirea dintre imagine și cuvinte, acest suport permite prezentarea poemelor, a manifestelor, a unor reproduceri de opere și imagini inedite, un ansamblu a cărui coerență plastică este asigurată printr-o punere în formă tipografică moștenită din preocupările futuriste.

Manifestul lui Tzara. Înființată și condusă de Tristan Tzara, revista *Dada* are șase numere între 1917 și 1920. *Dada nr. 3* publică *Manifestul Dada* al lui Tzara. Pe copertă, alături de un desen al lui Marcel Iancu, fraza lui Descartes: „Eu nu vreau nici măcar să știu dacă au existat oameni înaintea mea" indică limpede raportul mișcării Dada cu trecutul.

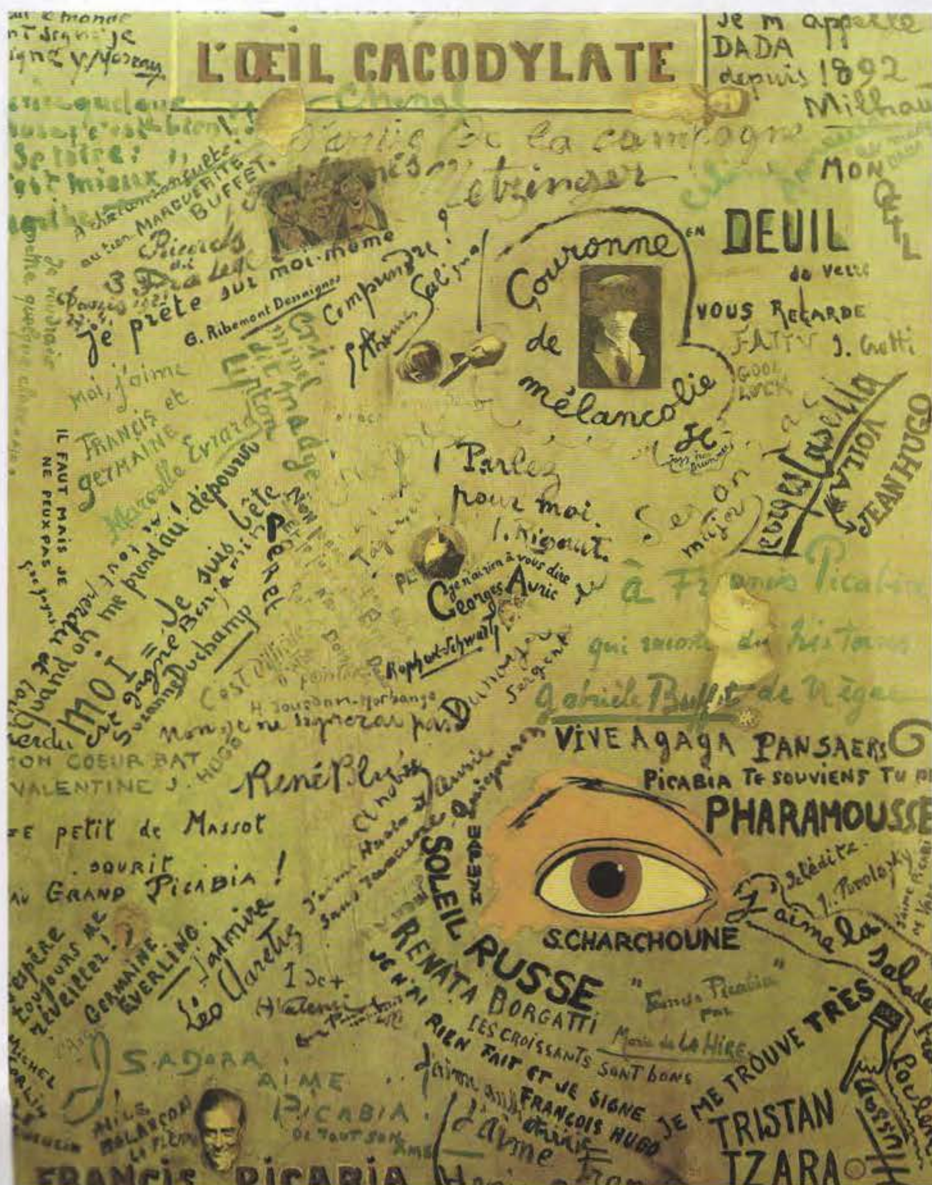
materiale diverse. Reveniți de la New York, Duchamp, Picabia și Man Ray își continuă la Paris lucrările de inspirație *ready made*. Picabia își multiplică provocările publice, Man Ray lucrează mai ales la colaje, fotografii, fotomontaje și rayograme, în timp ce Duchamp își afirmă singularitatea cu *Marea Sticlă*. Cât despre Tzara, întoarcerea sa din 1920, pregătită de revistele *Sic* a lui Pierre-Albert Birot și *Nord-Sud* a lui Pierre Revendy, se va face în mijlocul grupului „Litterature" alături de André Breton, Philippe Soupault, Paul Eluard și Louis Aragon. După cearta dintre Tzara și Breton, acesta din urmă lansează în 1924 „separarea", mai întâi esențialmente literară, pe calea suprarealismului.

SPIRITUL TIMPULUI NOSTRU SAU CAP MECANIC
RAOUL HAUSMANN, 1919
ASAMBLAJ: LEMN, PIELE, METALE DIVERSE, CARTON, OS, CAUCIUC, PIELE DE CROCODIL, BUCĂȚI DE CENTIMETRU DE CROITORIE, PLASTIC, 32,5 X 21 X 20 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

Colaj, montaj, asamblaj. Poet, sculptor, tipograf, „dadasof"-ul berlinez Raoul Hausmann folosește colajul într-un raport de imbricare între om și mașină, temă dadaistă prin excelență (*Tatlin acasă*, 1919–1920). Tehnica colajului, aici lărgită la sculptură, excedează categoriile clasice ale artelor și contribuie la ruperea izolării acestora.

Spiritul mic-burghez. Acest „cap de lemn" de peruchier este un portret al raționalității micului burghez german, a cărui frunte este limitată de centimetru și de rigla de lemn, timpul reglat de ceas și care poartă pe el semnele clasei sale sociale: portofelul în spatele craniului, cutia de bijuterii în spatele urechii.





„zimzim urallada zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam."

Hugo Ball, poem fonetic citit în timpul unei serate dada la Cabaretul Voltaire, în 1916

OCHIUL CACODILAT
FRANCIS PICABIA, 1921
ULEI PE PÂNZĂ, CU COLAJ DE FOTOGRAFII, CĂRȚI POSTALE ȘI DIVERSE HĂRȚI, 148,6 X 117,4 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

Semnătura creează lucrarea. Element plasat tradițional în partea de jos a lucrărilor, semnătura invadează aici suprafața tabloului. Mulțimea semnatarilor parodiază „pânzele de maestru" personalizate.

Cultura calamburului. Titlul dat de Picabia face aluzie la tratamentul ochiului său cu „cacodylate". Însă cuvântul ține mai ales de calambur: „caco" („rău" în greacă) ca în „cacofonie", tipic dadaist, și „dilate" ca pupila ochiului aici reprezentat. În anul precedent, „festivalul vizibil presbit" al lui Picabia, la Theatre de l'Oeuvre, prevestea această obsesie oculară. Încă din 1919, *Manifestul domnului Antipirină* al lui Tzara folosea, la fel, metafora medicamentelor.

Bauhaus

Nașterea designului

Fondat de arhitectul Walter Gropius la Weimar în 1919, mutat la Dessau în 1925, apoi la Berlin în 1932, Bauhaus-ul propune soluții radicale de învățământ, ulterior de producție. Lucrările rezultate din această școală dovedesc creația încordată și fragilă a Germaniei înainte de război.

Școala Bauhaus încearcă, reînnoind învățământul, să acorde operele elevilor cu o nouă concepție asupra artei. Două dorințe se înfruntă: revenirea la statutul medieval al meșteșugarului sau integrarea în era industrială. Aceste două tendințe se reunesc prin dorința de a face arta să intre în viață, în cotidian, de a forma mai degrabă muncitori ai artei decât artiști și de a nu le închide munca în muzee.

Bauhaus-ul expresionist

Inspirat din mișcarea engleză Arts and Crafts de la sfârșitul secolului al XIX-lea, modelul medieval domină începuturile școlii. „Meșterii de atelier" formează „ucenici". „Meșterii formei" sunt pictori și sculptori, legați de grupările expresioniste Der Sturm sau Der Blaue Reiter, deja sensibile la modelul meșteșugarului medieval. Oskar Schlemmer, Paul Klee, Wassily Kandinsky vin la Bauhaus atrași în același timp de experimentul aplicat artei, dar și învățământului. Dar Johannes Itten tinde să facă din Bauhaus un loc închis, bazat pe creația individuală și pe introspecție.

Bauhaus-ul constructivist

Lázló Moholy-Nagy îi urmează la conducerea școlii lui Itten, înlăturat în anul 1923. Pictor și fotograf, el orientează școala spre o mai mare inserție în real și descurajează referințele mistice. El pune elevii în contact cu producția și încurajează folosirea materialelor industriale. Realizările școlii Bauhaus în materie de design întrețin cu toate acestea un net paradox: destinate consumului larg, ele sunt excluse de la acesta prin costurile de producție. Materialele utilizate (fier, sticlă, piele) fac din ele lucrări elitiste, ale căror reeditări ating astăzi prețuri care interzic răspândirea promisă.

Bauhaus-ul revoluționar

O dată cu venirea lui Hannes Meyer, în anul 1928, școala Bauhaus se preocupă, în sfârșit, de arhitectură, căutând să construiască pentru categoriile sociale defavorizate.
Chiar dacă arhitectura este pentru Walter Gropius, fondatorul școlii, perfecta sinteză a artelor, Bauhaus-ul a început să o predea de-abia în anul 1927; școala se întoarce în această perioadă către un mai



Catedrala viitorului
Lyonel Feininger, 1919
Gravură de lemn pentru coperta manifestului Bauhaus-ului

Între admirația exagerată a industriei și Evul Mediu mitic. Gravura pe lemn realizată de Feininger pentru prezentarea Bauhaus-ului rezumă ambivalența școlii; concepția medievală a meșteșugarului trebuie reluată. Dacă, pentru Gropius, acest model meșteșugăresc permite ruperea legăturii cu artistul burghez și apropierea de conceptul producției, membrii expresioniști ai Bauhaus-ului văd în catedrală un îndemn la mistică și la disciplina monahală, reluată din tradiția romantică germană.

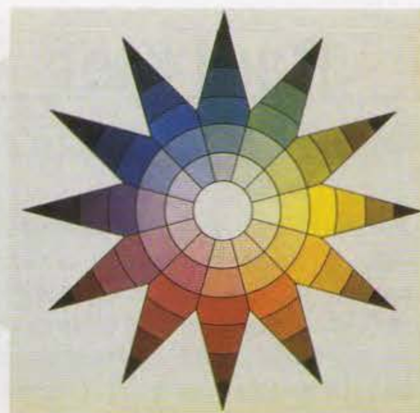


Fotoliu
Marcel Breuer, 1926
Tuburi de oțel cromat și material textil

Obiecte pentru viața modernă. Designul este unul dintre componentele majore ale Bauhaus-ului. El simbolizează dorința destul de utopică de a răspândi arta în viață și de a construi „mașini de locuit" adaptate la lumea modernă.

Frumusețea funcționalului. Designul Bauhaus-ului refuză ornamentul și îi opune funcționalitatea, singurul element capabil să determine forma. Metalul, material prin excelență industrial, ocupă aici un loc manifest. Formele utilizate stabilesc legătura dintre design, pe de o parte, producția standardizată și abstracția în devenire a picturii, pe de alta.

mare „productivism", un învățământ mai tehnic, destinat a se pune de acord cu industria.
Elevii deprind, de asemenea, fotografia, tipografia, fotomontajul. Însă pozițiile foarte radicale ale lui Meyer, mult mai de stânga decât conducătorii precedenți, duc în final la demisia lui Moholy Nagy, a lui Gropius și a lui Klee. Școala se alătură de acum înainte idealurilor rusești. Bauhaus-ul se apropie de școala de la Vhutemas, fondată în anul 1920, la Moscova, și corespondența între cele două instituții scoate în evidență dorința sporită de a forma artiști în cultul realităților socialiste și revoluționare pe care le proiectează.
Însă, în Germania anilor 1930, Bauhaus-ul, constrâns să-și părăsească celebrele școli de la Dessau, încearcă să supraviețuiască la Berlin, ca instituție privată. În aprilie 1933, 32 de studenți sunt interpelați de S.S. și Ludwig Mies Van der Rohe, pe atunci director, trebuie să anunțe închiderea definitivă a Bauhaus-ului. Tentativele de a reorganiza școala la Chicago, în special, chiar dacă nu au ajuns niciodată să reînvie entuziasmul pentru Bauhaus, dovedesc totuși importanța sa pentru mai multe generații de artiști și de arhitecți.



Curs asupra culorii în Bauhaus: sfera culorilor, după utopia
Johannes Itten, 1921
Catalogul expoziției „Bauhaus 1919-1969"
Muzeul de Artă Modernă, Paris, 1969

Codificarea culorii. Culorile sunt, în Bauhaus, o miză a învățăturii. Este vorba despre construirea unui vocabular strict, care impune folosirea culorilor și a formelor după reguli considerate naturale. Kandinsky, care a predat la Bauhaus între anii 1922 și 1933, va afirma că și-a construit discursul pictural, veritabil alfabet al culorii, în timpul când preda la această școală.

Angajament și sectarism. În perioada prezenței sale la conducerea școlii, Itten încearcă să lege intim învățământul de cel al sectei mazdeismului venit din Orient. Din cauza controlului pe care el îl exercită asupra studenților (până și al alimentației) și a aprecierii pe care o face mai mult asupra opiniilor, decât asupra muncii lor, Itten va fi înlăturat de la Bauhaus de Gropius.

Corpul angajat. Oskar Schlemmer, predând la Bauhaus, la Weimar, apoi la Dessau, încearcă să elibereze teatrul de influența literaturii, pentru a-l centra asupra corpului actorului și pe pantomimă. Principala sa realizare rămâne *Baletul triadic*, lucrare începută înaintea intrării la Bauhaus și finalizată cu ajutorul elevilor lui. Lucrând într-o Germanie aflată în criză, care reabilitează Jocurile Olimpice, el impune sportul în școală, creând în sânul tinerimii hitleriste numeroase tabere în aer liber. Schlemmer denunță dresajul corpului, închizându-și actorii în costume încorsetate care nu permit decât un evantai foarte restrâns de mișcări coregrafice.

Balet triadic
Oskar Schlemmer, 1922
Figuri de sârmă cu două figuri cu sfere de aur

Paul Klee

„Arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibilul"

Asemenea lui Picasso și Matisse, Paul Klee domină, din punct de vedere al picturii, prima parte a secolului XX, prin amploarea și originalitatea operei sale. El își depășește totuși contemporanii prin universalitatea viziunii, care se joacă cu barierele cunoașterii și ale genurilor.

Îndrăgostit de cultura orientală, Klee a fost în același timp pictor, muzician, teoretician al artei și, înainte de orice, poet al imaginilor și al cuvintelor. Recunoscut de André Breton ca unul dintre „instrumentele prea nobile", apropiate de suprarealism, el nu poate fi de fapt clasat, traversând stiluri și modele, liniștit și frământat, deschis și ascuns, după imaginea tablourilor sale.

Anii de solitudine

Ezitând la început între muzică și pictură, Klee va alege să studieze artele frumoase la München. El va rupe repede legătura cu instituția academică, însă nu se va alătura mișcării Secession decât mai târziu. Timp de un deceniu, Klee acumulează eșecuri, și izolarea sa nu va lua sfârșit decât o dată cu adeziunea la Blaue Reiter. Dacă, în anul următor, întâlnirea cu Robert Delaunay îl incită să recucerească culoarea-lumină, desenul rămâne activitatea lui de predilecție, regresiv

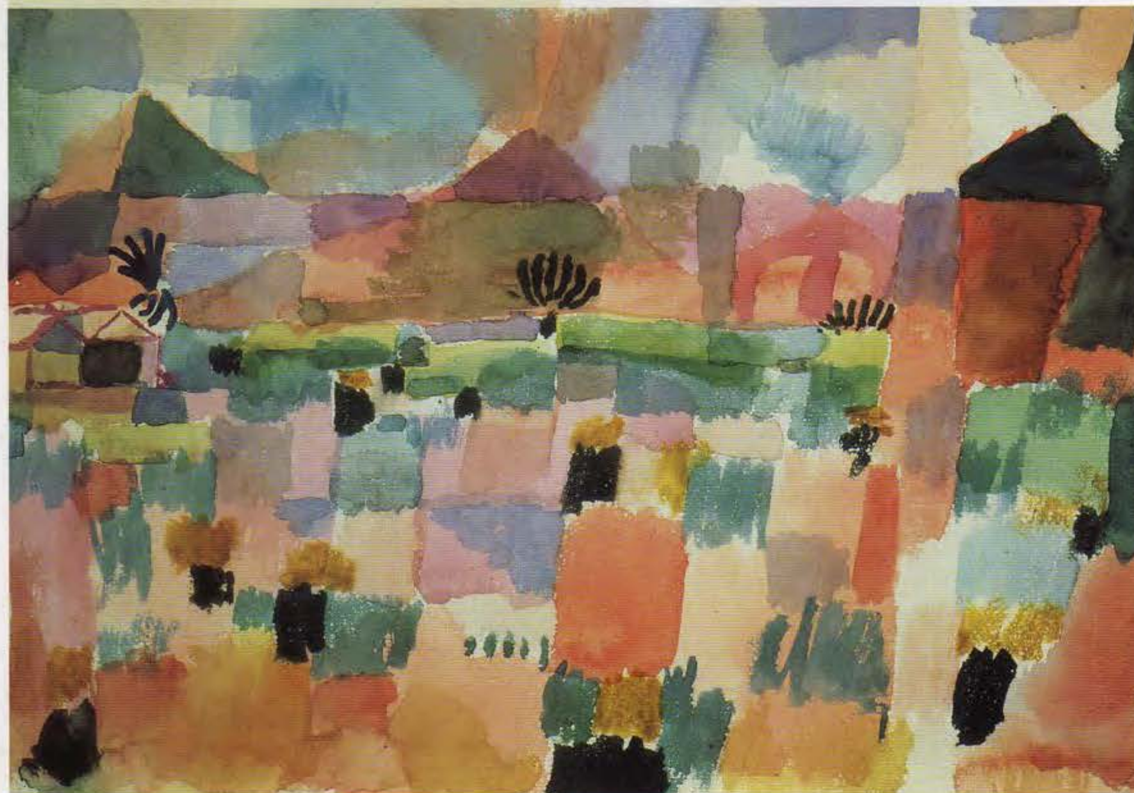


Candide cap. 11.
Paul Klee, 1912
Peniță și cerneală, 57 x 23,4 cm
Kunstmuseum, Fundația Paul Klee, Berna

Caricatură și satiră. La începutul carierei sale, Klee își caută drumul în desenul cu intenție satirică. Atac în toată regula al convențiilor burgheze, seria *Invențiilor* rămâne neînțeleasă. Urmează o nouă decepție cu ilustrațiile la *Candide* de Voltaire: continuarea desenelor va fi publicată de-abia în anul 1920.

Apariția impulsurilor. Klee se abandonează aici unui desen instinctiv redus la un grafism gestual care a putut fi comparat (pe nedrept) cu un desen de copil. Această tehnică favorizează apariția impulsurilor și a fantasmelor scatologice sau sexuale. Din liberalitatea excesivă, confuză va apărea totuși stilul degajat care îl caracterizează pe Klee.

> „*Geneza ca mișcare formală este esența operei. La început motivul, țâșnire de energie, spermă.*"
>
> Paul Klee



Sf. Germain lângă Tunis
(In țară)
Paul Klee, 1914
Acuarelă pe hârtie, 21,8 x 31,5 cm
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

O călătorie inițiatică? Orientul descoperit este încă cel al semnelor, cele pe care le vehiculează scriitura, dar și obiectele populare, covoarele etc. Acestea vor influența memoria pictorului și vor încărca neîncetat tablourile sale, marcate de jocurile nesigure și lacunare ale memoriei. Asemenea lui Delacroix sau Matisse, Klee își consolidează stilul în lumina și formele Orientului Apropiat. „Culoarea și cu mine suntem o singură entitate. Eu sunt pictor", scrie el la întoarcerea de la Kairouan (*Jurnal*, 16 aprilie 1914).

atât în tehnica sa, cât și prin tematica scabroasă. În timpul unei călătorii în Tunisia, Klee va reintegra culoarea într-o serie prolixă de peisaje sau de mici scene familiare. Se schițează deja interesul predilect al artistului pentru acuarele de mic format, în culori vii, cu libertăți în raport cu vizibilul.

Profesor la Bauhaus

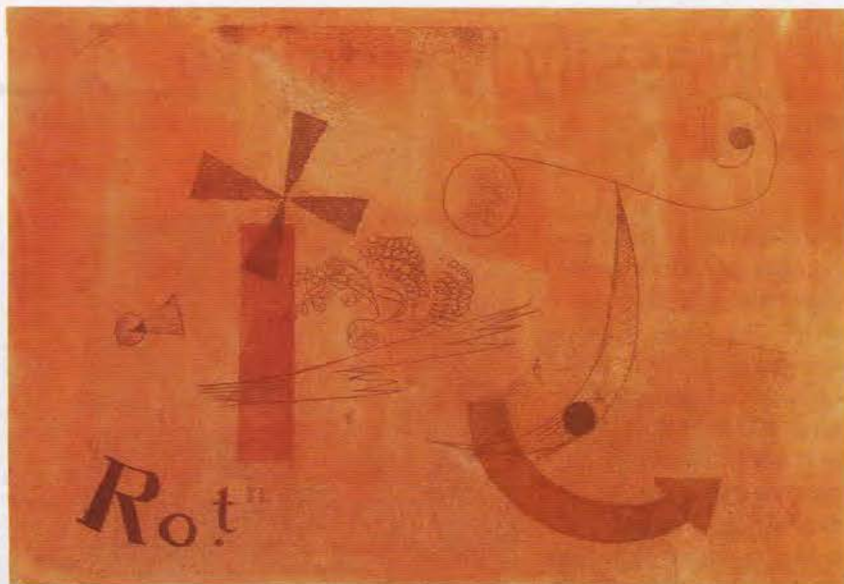
În perioada imediat următoare războiului, martor al morții prietenilor săi August Macke și Franz Marc, Klee acceptă postul de „maestru de formă" pe care i-l propune Walter Gropius la Bauhaus. El va rămâne acolo până în 1930. În această epocă va crea aici una dintre producțiile cele mai vii și mai inventive care au existat vreodată, constituită din serii care se diversifică și se întrepătrund: table de șah, fugi, „dantele", liniamente paralele sau împletite, efecte divizioniste. Această operă utilizează tehnicile cele mai diverse: împăstări, transparențe, colaje. Imaginea continuă un „dialog cu realul", refuzând reprezentarea realului, căci „arta nu reproduce vizibilul, ci îl face să devină vizibil". Acest aforism celebru amintește meditația teoretică intensă pe care Klee o susține prin practica sa pedagogică. În 1931, tensiunile ideologice din Bauhaus îl determină să accepte o catedră la Academia de Artă din Düsseldorf. Venirea la putere a lui Hitler precipită evenimentele: alungat din învățământ, Klee se vede în curând obligat să ia drumul exilului. În 1937, el figurează la loc de frunte în expoziția „Artă degenerată" organizată de național-socialiști.

Ultimii ani

Refugiat la Berna, Klee se bucură de notorietate și primește vizitele lui Picasso, Georges Braque, Kandinsky. Bolnav, își strânge desenele și picturile (1 253 în 1939), constituind uneori mari serii. Printre acestea, celebrul *Angelus novus*, achiziționat de criticul Walter Benjamin, care interpretează lucrarea drept o alegorie tragică a istoriei. Până la moartea sa, imaginile multiplică invențiile adeseori înțepătoare, întotdeauna încărcate de un umor și de o distanțare care îl consacră pe Klee ca pe un creator situat în afara normei.

Câteva date

1879 — Se naște la München-buchsee, în apropiere de Berna.
1900-01 — Scurtă trecere pe la Academia Regală din Bavaria.
1911 — Fondarea mișcării Blaue Reiter, la care Klee aderă.
1914 — Călătorie în Tunisia.
1920 — Angajarea la Bauhaus (Weimar).
1924 — *Arta modernă.*
1925 — Carte de schițe pedagogice.
1928 — *Cercetări exacte în domeniul artei. Călătorie în Egipt.*
1935 — Mare retrospectivă la Kunsthalle din Berna (273 de lucrări).
1940 — Moare la 29 iunie, la Locarno.

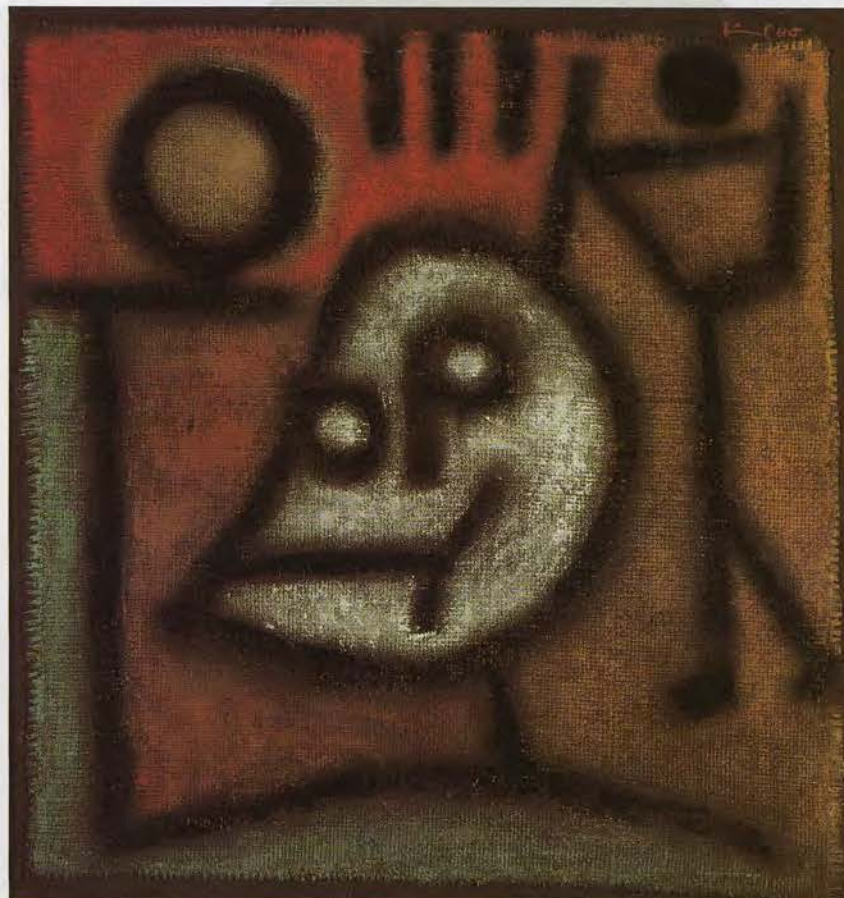


ROTAȚIE
PAUL KLEE, 1923
PENIȚĂ, ACUARELĂ, 22,4 X 32,9 CM
STADTISCHE GALERIE, HANOVRA

Limbajul semnelor. Cuvântul „rotație" se găsește atât în titlu, cât și printre elementele suprafeței pictate care amintesc toate tema lucrării: elice eoliană, spirală, semilună, vârtej aerian, săgeată aluzivă la teoria cromatică... Literele abrevierii pun în evidență particula „Rot" (în germană „roșu"). „Rotația" se poate astfel traduce prin „înroșire", care descrie cu precizie logica plină de culoare realizată de aerograf și geneza lucrării.

Ultima ideogramă. *Tod und Feuer* își extrage substanța din chiar subiectul său. Literele T, O, D, („moarte", în germană), înscrise în această compoziție, reprezintă efigia lividă a morții. Eroul, redus deja la starea de schelet, se afundă în învăpăierea fără fund. Scrierea face aici legătura cu sursele sale imagistice.

MOARTE ȘI FOC
PAUL KLEE, 1940
ULEI PE PÂNZĂ,
46 X 44 CM, KUNSTMUSEUM
FUNDAȚIA PAUL KLEE, BERNA



Wassily Kandinsky

Culoarea fără constrângere

Kandinsky a căutat să regăsească, prin intermediul culorii și al compoziției abstracte, funcția spirituală a artei. Influența sa asupra artei secolului XX se manifestă nu atât direct, cât mai ales prin deschiderea de noi drumuri, a căror împlinire ar putea fi foarte îndepărtată de realizările sale.



PIAȚA DIN MURNAU
WASSILY KANDINSKY, 1908
ULEI PE CARTON, 65 X 50 CM
FUNDAȚIA THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

Exaltarea formelor. În anul 1908, revenit la München după ce a colindat Europa, Kandinsky se instalează la Murnau. El se servește încă de o anume configurație a peisajului ca pretext pentru opera pictată, iar culoarea nu mai joacă în această serie de lucrări o funcție descriptivă, ci vizează retranscrierea impresiilor spirituale, exaltarea formei: „Am visat în această perioadă, deși într-o modalitate foarte neclară, la o compoziție de culori și am căutat elementul obiectiv capabil să legitimeze culorile." Gândirea sa suferă atunci o adevărată mutație și realizează „saltul spre abstracțiune".

După o copilărie petrecută la Odessa, într-un mediu de muzicieni, unde învață foarte devreme pianul și vioara, Kandinsky studiază dreptul și economia la Universitatea din Moscova și devine asistent la Facultatea de Drept; interesul său pentru spiritualitate rămâne însă constant. În anul 1895, vizitând o expoziție impresionistă, are o revelație în fața lucrării lui Monet, *Căpițe*: „Simțeam în adâncul meu că obiectul (subiectul) lipsește din această lucrare". La 30 de ani, pleacă să studieze desenul la München și se remarcă repede, participând în special la grupul Blaue Reiter, alături de prietenul său Franz Marc (1880-1916).

„Agitația tehnică"

Drumul lui Kandinsky către pictura „abstractă" (artistului nu îi plăcea acest cuvânt) va începe în această perioadă, fiind jalonat de căutările de teoretician. *Despre spiritualul în artă* apare în anul 1912, susținând funcția spirituală esențială a artei, o teorie a picturii abstracte concepută ca indice al progresului social. De acum înainte, culoarea și forma, eliberate, strălucesc, explodează în compoziții dinamice al căror echivalent nu poate fi găsit decât în muzică. *Improvizații, Impresii, Compoziții* și *Fugi* vor fi titlurile unui mare număr din lucrările sale, oglindiri ale „bucuriei pure" și ale „entuziasmului" pe care i-l procură culoarea: „Adesea, o pată de un albastru-strălucitor observată în umbra unui desiș mă subjuga atât de tare, încât pictam un peisaj" (*Privire spre trecut și alte texte*, 1912-1922).

Întoarcere la compoziție

Primul război mondial îl obligă pe Kandinsky să părăsească Germania și să se întoarcă în Rusia. După Revoluția din octombrie, el va juca un rol oficial: artistul elaborează în special un plan de reformă a școlilor de arte frumoase și a muzeelor sovietice, care nu va fi finalizat.



FĂRĂ TITLU
WASSILY KANDINSKY, 1910
PICTURĂ, ACUARELĂ ȘI TUȘ PE HÂRTIE, 49,6 X 64,8 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

Nonfigurativul. Prima acuarelă „abstractă" din anul 1910, horă strălucitoare de bucurie și spontaneitate, arată că foarte devreme artistul caută să rupă legătura cu arta epocii sale, probabil sub influența filozofiei orientale. Pentru el, tabloul poate părăsi lumea figurativă cu condiția să se adreseze mentalului spectatorului. Specialiștii și-au pus problema datării lucrării. Pare astăzi stabilit că aceasta precede cu câteva luni bune primul tablou abstract revendicat de însuși Kandinsky. Muzeul Național de Artă Modernă din Paris a beneficiat de o excepțională donație a Ninei Kandinsky.



TABLOU CU PATĂ ROȘIE
WASSILY KANDINSKY, 1914
ULEI PE PÂNZĂ, 130 X 130 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

Viața culorilor simple. „Capul meu este ca un stup de albine sau, mai rău, ca un manifest futurist ticsit până la refuz și colosal de încâlcit", îi scrie el lui Franz Marc, cu câteva zile înainte de a picta acest tablou. Orice referire la lumea obiectelor este aici suprimată, chiar dacă unii s-au încăpățânat să discearnă, în partea de sus a tabloului, arcele trapezoidale ale unui pod. Numai pata roșie care dă numele său tabloului este pictată cu precizie, în aplaturi. Se dă curs liber unor senzații cromatice, care te fac să visezi la cele ale unui caleidoscop.

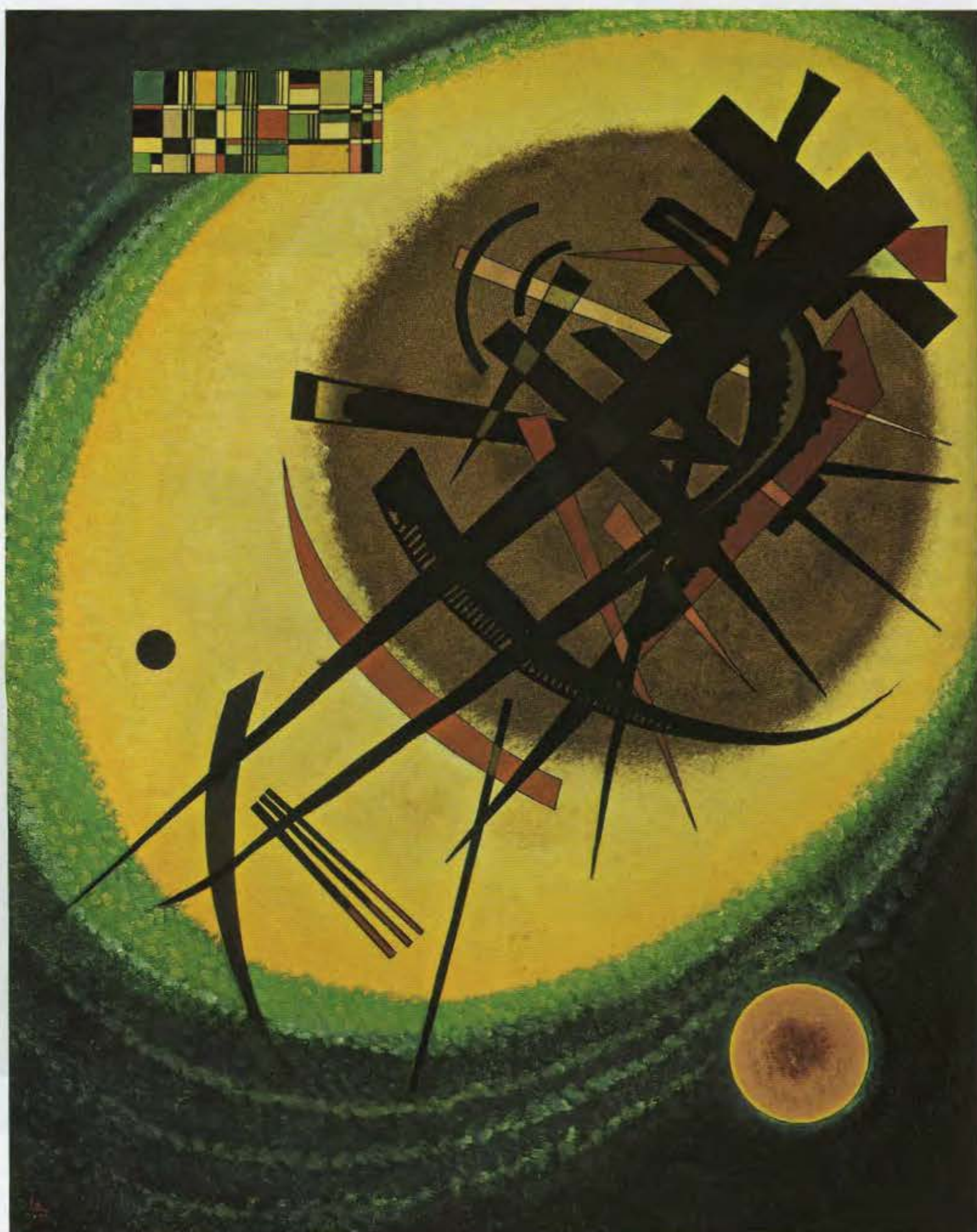
Încă din anul 1921, schimbarea climatului politic îl determină să părăsească Uniunea Sovietică. Kandinsky va fi unul dintre profesorii de la Bauhaus, la Weimar, apoi la Dessau și, în fine, la Berlin. În această perioadă își pune în practică teoria centrată pe punct, linie (în special linia spartă) și plan. În 1933, el părăsește definitiv Germania și se instalează la Neuilly-sur-Seine unde moare în 1944. Coloritul ultimelor sale lucrări se eliberează din nou, artistul experimentând noi compoziții: elementele se desfășoară acum de la dreapta la stânga și trebuie să fie „citite" ca viziuni succesive.

Câteva date

1866	Se naște la Moscova.
1895	Revelație decisivă descoperind *Căpițele de fân* ale lui Monet.
1896	Renunță la cariera universitară pentru a urma studii de pictură la München.
1902	Crearea grupului Phalanx și a școlii asociate.
1903-1908	Călătorii prin Europa; perioadă activă de studiu.
1908	Instalare la Murnau unde realizează „saltul spre abstracțiune".
1911	Cap de coloană al mișcării Blaue Reiter; perioadă de îndepărtare de arta figurativă.
1912-1921	*Despre spiritual în artă.*
1914	Întoarcere la Moscova.
1918	Profesor la Academia de Arte și Științe.
1921	Vicepreședinte al Academiei de Arte și Științe.
1923	*Compoziție VIII.*
1921-1932	Profesor la Bauhaus în Weimar, apoi la Dessau. „Geometrismul liric".
1928	*Tabloul unei expoziții.*
1933	Instalare definitivă la Neuilly-sur-Seine.
1944	Moare la Neuilly-sur-Seine.

„Nu orice este vizibil și inteligibil, sau — altfel spus — sub vizibil și inteligibil se ascund invizibilul și neinteligibilul. Ne aflăm în pragul unei epoci și o direcție — numai una — care ne va conduce spre adâncimi devine puțin câte puțin perceptibilă."

Wassily Kandinsky,
Punct și linie pe plan, 1925



ÎNTR-UN OVAL LIMPEDE
WASSILY KANDINSKY,
1925
ULEI PE CARTON, 73 X 59 CM
FUNDAȚIA THYSSEN-BORNEMISZA,
MADRID

Rezonanța curbelor geometrice. În 1925, Kandinsky realizează o serie de tablouri ovale, „ouă de Paște". Aceasta este perioada redactării manifestului său teoretic despre Bauhaus, *Punct și linie pe plan*. În el, artistul demonstrează mai ales utilizarea diagonalei. El pune în evidență faptul că cea mai mică deviere a diagonalei (indicând tensiunea) spre verticală sau spre orizontală este decisivă în compoziție. Ar exista „diagonale armonioase" pe care încearcă el însuși să le aplice. În afara diagonalei, el recurge aici la două elemente teoretice pe care le studiază în perioada respectivă: planul original și curbele geometrice cărora artistul le atribuie o „rezonanță". Deși matur gândită, opera lui Kandinsky, cu toate că nu mai are prospețimea improvizației din 1910, rămâne atrăgătoare și impresionează.

Cinematograful

Experimentele celei de-a șaptea arte

Artiștii anilor 1920-1930, pictori, oameni de teatru sau fotografi, pun stăpânire pe tehnica cinematografică. Ei găsesc în elementele specifice ale acestui nou mediu o posibilă portiță de ieșire din modelele clasice.

Timp de zece ani, cinematograful străbate domeniul artelor plastice. După nașterea sa, în 1895, bâjbâia încă prea mult pentru a putea depăși cercul tehnicienilor inițiați, dar se va îndepărta în curând de celelalte curente artistice pentru a-și cuceri autonomia. Pe parcursul a zece ani le oferă însă artiștilor oportunitatea unor noi meditații.

„Montajul scurt"

În Rusia, pentru artiștii apropiați de constructivism ca Dziga Vertov, cinematograful este un mediu industrial și dinamic care se adresează maselor; mai mult, prin noutatea sa, acesta este eliberat de orice conotație istorică burgheză care i-ar face folosirea suspectă. El constituie modalitatea prin care se obțin mai degrabă documente decât opere.

Prin problema montajului, cinematograful oferă o alternativă modelului clasic al compoziției, armonioase, sistematice. Montajul „scurt" asamblează elemente eterogene, într-o succesiune foarte rapidă; în loc să le potrivească, să le unească în compoziție, artistul lipește literalmente elementele cu scopul de a șoca.

Montajul devine astfel un model pentru alte arte, în special literatura: germanul Alfred Döblin îl utilizează pentru a-și construi romanul *Berlin Alexanderplatz*, publicat în 1929. Serghei M. Eisenstein merge până la a considera că montajul este deja prezent în scrierile lui Dickens sau în modalitatea de concepere a pânzelor lui El Greco: procedeele cinematografului ar fi precedat astfel existența sa, chiar și ca tehnică. Șocurile montajului scurt vor lua sfârșit, în anii 1930, o dată cu apariția cinematografului vorbit.

Cinematograful suprarealist francez

Ceea ce l-a atras pe Dziga Vertov în cinematograf îi interesează și pe suprarealiștii francezi; folosirea ca artă a unui mediu nerecunoscut încă în totalitate servește din plin interesele mișcării Dada și ale primei faze a suprarealismului. Ei văd în el o posibilitate de captivare a interesului popular. Cu toate acestea, proiecția filmului *Entr'acte* (realizat în 1924 de René Clair, scenariul de Francis Picabia și muzica lui Erik Satie) în antractul baletului dadaist *Pauză* are o audiență scăzută și nu mobilizează marele public. Mai mult decât atât, cinematograful ca mediu autonom și nou este amenințat, după părerea suprarealiștilor francezi și a futuriștilor italieni, de o tradiție în



Montajul muzical. Pictorul Fernand Léger utilizează montajul scurt pentru filmul său *Balet mecanic*; juxtapunând obiecte heteroclite (pălărie, încălțăminte, forme geometrice), el caută să trezească în spectator alte asocieri. Însă artistul abandonează orice narațiune documentară și reține din montaj doar ritmul său; este vorba atunci de polul „muzical" al montajului.

BALET MECANIC
FERNAND LÉGER ȘI DUDLEY MURPHY, 1924
FOTOGRAME



devenire, aceea a filmului „oglindă incoloră și ecou mut al teatrului" (Philippe Soupault). Cinematograful se află în căutarea specificității sale care, pentru suprarealiști, constă în capacitatea de a prezenta invizibilul. În *Emak Bakia* (1926), Man Ray încearcă astfel, într-o narațiune minimală, să se apropie de „imaginile mentale" ale visului.

Cinematograful expresionist german

Împotriva dinamicii rusești și a oricărei dorințe de cinematograf popular, expresioniștii germani propun un cinematograf lent și întors spre imagine. Ei pun accentul pe chipuri, pe expresia confuziei sau a fricii, pe întreaga durată a planurilor și a secvențelor. Actorii, al căror joc exagerat este subliniat de efectele de lumină, dezvăluie dezordinea interioară care îi preocupase, cu cincisprezece ani mai devreme, pe pictorii expresioniști. Robert Wienne (*Cabinetul doctorului Caligari*, 1919) sau Carl Dreyer (*Ioana d'Arc*, 1928) construiesc astfel o reală plastică a imaginii, statică și întărită de importanța decorurilor. Alternanța dintre „dorința de document" și „opera estetizantă" este obiectivul unor pictori sau poeți care, în perioada celor două războaie mondiale, iau în stăpânire tânărul cinematograf. Această dihotomie rămâne o miză esențială, încă prezentă la sfârșitul secolului XX în activitatea unor artiști ca Sophie Calle sau Larry Clark.



OMUL CU CAMERA
DZIGA VERTOV,
1929
FOTOGRAMĂ

Montajul, o chestiune prealabilă. Pentru Dziga Vertov, montajul nu este un decupaj a posteriori: prevăzut încă de la prima filmare (deci precedând-o), acesta este trama care dă sensul lucrării respective. Montajul trebuie să ofere spectatorului cheile descifrării lumii și lectura critică a faptelor care îi sunt comunicate. Opus oricărei ficțiuni prealabile și prezenței decorului sau actorilor, cinematograful lui Dziga Vertov propune „documentare" care susțin Revoluția. *Omul cu camera* va deveni, în mod paradoxal în Statele Unite, una dintre referințele cinematografului experimental în anii 1940 și 1950.



LINIA GENERALĂ
SERGHEI MIHAILOVICI EISENSTEIN,
1929
FOTOGRAMĂ

Cinematograful, arta spectacolului. Teoria montajului pe care o propune Eisenstein se inspiră din circ, spectacol în care atracțiile diferite se succed fără aparentă legătură între ele: filmele lui Eisenstein revendică „montajul de atracții", artistul înlănțuind planurile într-un ritm susținut. Planurile astfel montate dau, la sfârșitul înlănțuirii, ideea generală pe care spectatorul trebuie să o rețină din film.

O tehnică angajată. Propunerea lui Eisenstein este întotdeauna militantă: de exemplu, reluarea acestui chip radios de țărancă printre planuri ale unor cascade de lapte trebuie să sugereze spectatorului belșugul și bucuria pe care o aduc colhozurile.



VAMPIR SAU CIUDATA AVENTURĂ A LUI DAVID GRAY
CARL THEODOR DREYER, 1931
FOTOGRAMĂ

Un cinematograf expresiv au ralenti. Cineaștii din anii 1925 nu simt încă necesitatea dialogului. Expresia personajelor trece prin travaliul chipului, în planuri realizate pe ochii încremeniți teatral sau înfricoșați.

Punerea în scenă a sentimentelor. În *Vampir*, Dreyer filmează înmormântarea eroului cu camera subiectivă, spectatorul urmărind defilarea înălțimii imobilelor, ca și când ar fi așezat în sicriu. Fără a recurge la text sau la efecte speciale, încă în tatonare, un astfel de plan-secvență (fără montaj) sugerează viitoarea resuscitare din moarte, suferința sa interioară și starea de vampir.

Reacții la avangardă

Întoarcerea la figurativ și Noua Obiectivitate

Traumatismele primului război mondial au afectat în mod dramatic mișcările de avangardă europene. Naționalismul și tradiționalismul afundă perioada dintre cele două războaie mondiale într-o „întoarcere la ordine" dominată de figurativ și eclectism.

Întoarcere la ordine

În 1914, începe mobilizarea pentru război. Majoritatea artiștilor din țările beligerante pleacă pe front. În rândul celor care nu sunt uciși în război se dezvoltă sentimentul deziluzionant, amestecat cu vinovăția, al zădărniciei avangardei în fața tragediei care este pe cale să se întâmple.

În Franța, mișcările de avangardă sunt acuzate că sunt antifranceze: „Kubismul" este o invenție germană și se strigă „Nemți ticăloși!" în timpul reprezentației cu *Parada* (1917), spectacol realizat de Serghei Diaghilev, Erik Satie, Pablo Picasso și Jean Cocteau. Războiul cristalizează o reacție ideologică la avangardă, pe tema cosmopolitismului, a internaționalismului și a decadenței; o reacție pentru care era nevoie, în definitiv, de un „război adevărat" care să repună ideile la locul lor. Visul unei „noi vârste clasice", crezul extremei drepte după 1870, își croiește drum începând din anul 1917.

Teoretician al întoarcerii la ordine, Jean Cocteau trece de la dreapta, susținută de Maurasse, la o stângă „Montparnasse" și reia în stăpânire scena artistică pariziană, frecventându-i pe Picasso, Amédée Ozenfant, Albert Gleizes, Roger de la Fresnaye, André Lhote. Picasso, aflat în vârful atacurilor naționaliste, abandonează cubismul și cercetează din nou istoria artei, oscilând între un neoclasicism ingresc (*Portretul Olgăi într-un fotoliu*, 1917), forme și teme moștenite de la cubism (*Arlechin*, 1915) sau de la divizionism (*Portretul Olgăi*, 1917).

Robert Delaunay denunță în același timp cubismul și neotradiționalismul, în timp ce vechii „fovi" Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Raoul Dufy, sau Henri Matisse revin la un postimpresionism îmburghezit, instituționalizat și decorativ.

În Italia, futurismul nu supraviețuiește decât prea puțin războiului. Carrà cultivă referința la pictura din Quattrocento; se alătură lui Giorgio de Chirico și lui Alberto Savinio într-o artă „metafizică" tradiționalistă, paseistă și reacționară, ale cărei prelungiri neoclasice, cu grupul Novecento (Mario Sironi), se potrivesc, în perioada anilor 1920, cu „reînnoirea națională" a fascismului.

În mijlocul experimentărilor Dada sau constructiviste, pictura metafizică italiană, cunoscută încă din 1918, prin revista *Valori plastici*, arăta, de altfel, persistența picturii figurative.



Maternitate
Gino Severini,
1916
Ulei pe pânză, 92 x 65 cm
Museo dell' Accademia, Cortona

Arta revoluționară contestată. Subiectul, recurent în epocă, inclusiv la Picasso (1921), Gleizes (1920), La Fresnaye (1923) sau Fernand Léger (1922), enunță valori familiale și intime, rupând cu formalismul avangardei și amintind tema clasică a Fecioarei cu pruncul. Dacă estetica futuristă a modernității tehnice și industriale a cântat un timp, pe un ton liric și belicos, valorile eroice ale războiului (Carrà, *Serbare patriotică*, 1914; Severini, *Tunuri în acțiune*, *Trenul blindat* sau *Războiul*, 1915), angajamentul politic al futuriștilor, ezitând între naționalism, anarhism sau fascism, sfârșește prin concluzia asupra ineficacității artei revoluționare.

Două femei goale și natură moartă
André Derain,
1935
Ulei pe pânză, 112 x 104 cm
Muzeul de Artă Modernă, Troyes

Eclectism conservator. Asimilând revoluția și tradiția, în cea mai pură frazeologie conservatoare, Derain cultivă o pictură cu referințe eclectice: Rafael, Caravaggio, Ingres, Courbet sau Renoir. Această fantasmă a unui clasicism *à la française* nu exclude o senzualitate mai burgheză, ilustrată în secolul precedent de alți pictori oficiali.



Realism și obiectivitate

Reacția germană este de cu totul altă natură. În timpul războiului, artiștii au participat în marea lor majoritate la mișcarea Dada: Christian Schad la Zürich, George Grosz și Otto Dix la Berlin. Artiștii descriu dezastrul războiului care se prelungește în cel al societății germane: orașul, departe de optimismul modernist, este locul mizeriei, al invalizilor, al prostituatelor. Nuditatea, după masacru, nu mai are nimic erotic: ea devine hidoasă și obscenitatea este mai degrabă cea a burghezilor.

Pictura figurativă, la Max Beckmann, Grosz, Dix sau Schad, nu presupune neapărat, ca în Italia sau în Franța, o întoarcere la valori trecute, ci este concepută ca mijlocul cel mai „obiectiv" de transcriere a realității prezente a unei lumi aflate în criză. Artiștii Noii Obiectivități (Neue Sachlichkeit) vor fi reprimați de nazism, fiind considerați artiști „degenerați".

OGLINDA MICULUI BURGHEZ (FAȚĂ DUBLĂ)
GEORGE GROSZ, 1923
DESEN ÎN TUȘ, 65 X 52 CM
GALERIA CLAUDE BERNARD, PARIS



Satiră și obiectivitate. Grosz păstrează din activitatea sa de desenator satiric arta liniei și a caricaturii. Fiecare detaliu al feței, al coafurii sau al veșmântului celor trei personaje contribuie la portretul micului burghez căruia el îi dă o definiție: „Să fii german, aceasta înseamnă întotdeauna să fii lipsit de gust, să fii prost, dușmănos, grosolan, rigid [...], prost îmbrăcat, să fii un reacționar de cea mai joasă speță."

O artă militantă. Protagonist al mișcării Dada, al cărei „șef de propagandă" este *(Propagandada)* la Berlin, între 1918 și 1920, Grosz intră în partidul comunist în 1918 și prezidează Grupul roșu (Rote Gruppe), începând din 1924. Culmea ironiei, el este condamnat de două ori pentru indecență de societatea căreia artistul îi arată o „oglindă".

RĂZBOIUL
OTTO DIX,
1929-1930
TEHNICI MIXTE PE LEMN
PANOURI LATERALE 204 X 104 CM
PANOU CENTRAL 204 X 204 CM
PREDELA 60 X 204 CM
GEMALDEGALERIE, DRESDA

Infernul tranșeelor. Dix este marcat de experiența sa din război, despre care produce în mod obsesiv imagini fără a face vreo concesie. De la stânga la dreapta, polipticul construiește povestea unei zile: plecarea soldaților, apoteoza sinistră a bătăliei (care amintește mai degrabă Infernul lui Bosch sau al lui Bruegel), tentativa unui soldat de a scoate un corp din măcel și, sub pământ, o tranșee în mărime reală care își dezvăluie adevărata natură: un mormânt.

Mondrian și neoplasticismul

Programarea universului



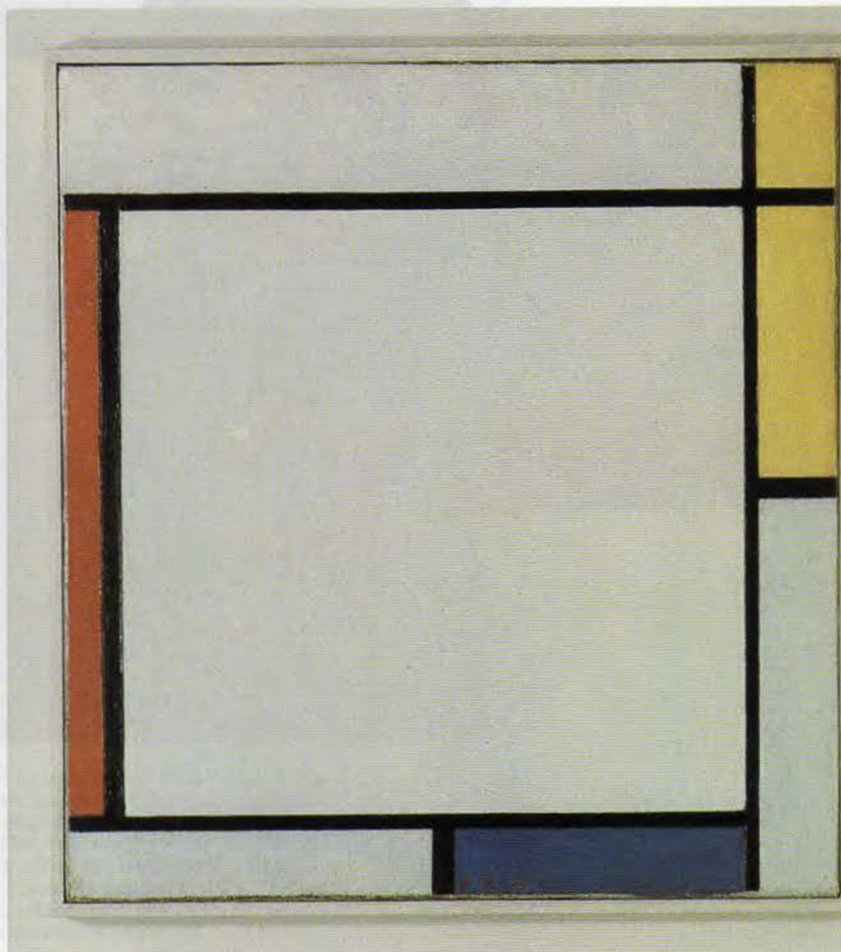
Mersul spre nonfigurativ. Încă din perioada absolvirii studiilor de Arte Frumoase de la Amsterdam, Mondrian este captivat de reprezentarea motivelor naturii (marea, orizontul, arborii), care poartă de pe acum în ele geometria ce dezvăluie dorința sa de abstracțiune. Aici, rețeaua țesută de ramurile unui arbore duce la abandonarea progresivă a reprezentării și pune în discuție topologia suprafeței. Ramificațiile mărului ajung să acopere puțin câte puțin, în mod uniform, întreaga suprafață a pânzei. În timp, Mondrian va abandona titlurile figurative și, mai încet, referința și recursul la motivul însuși.

MĂR ÎN FLOARE
PIET MONDRIAN,
1912-1913
ULEI PE PÂNZĂ
GEMEENTEMUSEUM, HAGA

Pe pânză apare ordinea lumii... Într-o pânză neoplastică, structura împărțită în pătrate suprapusă pe culoare este foarte puternică: începând din anul 1925, pătratele colorate lasă cel mai mare spațiu liniilor negre, apoi, din 1942, celor colorate.

...Dincolo de pânză, continuă, invizibil. Pătratele de culoare, tăiate de cadru, așa cum erau și dansatoarele lui Degas, nu au o dimensiune definită și par să scape dincolo de limitele pânzei. Pentru a da întreaga măsură a acestei indiscipline colorate, Mondrian își gândește încadrarea pânzelor: ramei clasice, care sugera adâncimea, el îi preferă una retrasă. În loc să pară că străpunge peretele, tabloul vine spre spectator, care poate să vadă pe muchia acestuia cum se continuă pătratele.

COMPOZIȚIE (ALB, ROȘU, GALBEN, ALBASTRU, NEGRU)
PIET MONDRIAN
ULEI PE PÂNZĂ
COLECȚIA MENIL, HOUSTON



Pentru Mondrian, abstracțiunea este un proiect gândit, asumat, care pleacă de la peisaje alese pentru a atinge „esența" lumii, ordonată și organizată prin legi stricte. Vocabularul particular dezvoltat în pânzele sale începând din anul 1915 este împărtășit de mișcarea De Stijl, care încearcă să îl transpună în cele trei dimensiuni.

Pierderea raportului cu realul

Primele pânze ale lui Piet Mondrian (1872-1944), înainte chiar de întâlnirea sa, la Paris, cu mișcarea cubistă, tind deja spre planeitate, ca și spre căutarea caracterelor universale ale subiectului reprezentat: alegerea motivelor, opoziția orizontal-vertical, frontalitatea pe care artistul o impune în reprezentarea acestora fac posibilă, în continuare, epurarea la care el își supune formele. În fața motivului – adeseori peisager – el lucrează în serie, trasând astfel calea următoarei lucrări: sub aparența schimbătoare a lumii, caută să găsească universalul. Abstracțiunea, vizibilă în pânzele sale încă din anii 1912, provine din această căutare: renunțare la tot ceea ce ține de individual, de anecdotic, pentru a ajunge la esența lucrurilor.

Abstracțiune și neoplasticism

„Neoplasticismul" pe care îl întemeiază Mondrian este o „nouă imagine a lumii, denaturalizată și în același timp dezindividualizată". Mai mult decât reprezentarea lumii, arta permite, după părerea artistului, cunoașterea și explorarea naturii sale profunde, ordonate și armonioase. Acolo unde știința nu reține, după el, decât aparența fenomenelor, arta urmărește cunoașterea în esență a acestora. Mondrian înțelege deci să

dezvăluie cuplurile de opoziții care determină orice lucru: spiritualitate-materie, vertical-orizontal, formă-culoare... Polii astfel așezați pe locurile lor se temperează între ei, scoțând la iveală echilibrul esențial al lumii: culoarea materială este ordonată și spiritualizată prin formă, prin liniile negre, orizontale și verticale. Adeziunea lui Mondrian la această teosofie dictează ansamblul formei zugrăvite: supunând motivul la apoziția unei grile, el respinge orice ierarhie între centru și margini și radicalizează reducerea la plat pe care o propunea Picasso.

De Stijl

Concepțiile lui Mondrian sunt împărtășite de mișcarea De Stijl (Stilul), întemeiată în anul 1917 în Țările de Jos sub direcția dominantă a lui Theo Van Doesburg. Întâlnind utopiile de avangardă în dorința de a uni în sfârșit arta cu viața, De Stijl publică, în perioada anilor 1917-1921, o revistă care transpune neoplasticismul la cea de-a treia dimensiune, aplicându-l la arhitectură și la arta mobilierului. Plecarea lui Mondrian la Paris îl va îndepărta de mișcare, cu care intră în dezacord atunci când respinge constrângerea prin funcție și materiale a arhitecturii. Cu toate acestea, originea din pictură a mișcării rămâne perceptibilă în creațiile De Stijl, în care fiecare va trebui să se conformeze ordinului neoplastic, uitând de orice individualism.



BROADWAY BOOGIE WOOGIE
PIET MONDRIAN,
1942-1943
ULEI PE PÂNZĂ, 127 X 127 CM
MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Neoplasticism și jazz. Muzica, atât de des considerată ca model de abstracțiune, era, până la al doilea război mondial, absentă din opera lui Mondrian: plecarea la New York, în anul 1940, și întâlnirea cu jazzul pretind un ritm și o dinamică noi picturii sale. Liniile, până atunci opuse culorilor și impunându-și ordinea, sunt de acum înainte ele însele colorate. Alternanța și încălecarea liniilor creează un ritm împrumutat de la însuși motivul orașului american, cu planul în grilă și fluxurile sale de circulație.

*„Nu tablouri doresc,
vreau doar să descopăr unele lucruri."*

Mondrian



FOTOLIU ROȘU ȘI ALBASTRU
GERRIT RIETVELD,
1917
LEMN PICTAT, 86 X 63 X 63 CM

Rezonanțe arhitecturale. Arhitect și membru al mișcării De Stijl, Rietveld concepe ansamblul spațiilor de care se ocupă, de la arhitectură până la mobilier. Meditația neoplastică asupra planurilor colorate ajunge aici la dorința de a sparge cubul, apreciat prea static, și de a lua în considerare intersectarea planurilor. Astfel, Rietveld inaugurează în arhitecturile sale (în special în casa Schröder din Utrecht, 1923) ferestre de colț, ca și panouri culisante care înlătură pereții statici. Acesta este „planul liber", pe care îl va revendica în continuare Le Corbusier.

Marcel Duchamp

Marele inconoclast

Artistul care sugera folosirea unui Rembrandt ca masă de călcat nu este un simplu provocator. El pune jaloanele unei meditații asupra artei secolului XX în termeni ce își asumă din plin contemporaneitatea.

Itinerarul unui jucător

În ciuda afinităților sale cu Dada sau cu suprarealiștii, Duchamp rămâne un artist independent. Pânzele cubiste care îi marchează începuturile sunt apreciate ca fiind necuviincioase și, în anul 1912, lucrarea sa *Nud coborând o scară*, propusă la Salonul independenților din Paris, este refuzată de pictorii Albert Gleizes și Jean Metzinger: ei așteptau *Jucătorul de șah*, mai apropiat de teoria cubismului sintetic. Pânza este trimisă la Armory Show, expoziție organizată în Statele Unite ale Americii pentru a atrage și expune avangarda europeană. Duchamp este perceput acolo ca artistul „far" al școlii de la Paris.

La New York se creează în acea perioadă un Salon al independenților care se angajează să expună tot ce îi va fi trimis. Se speră în prezența lui Duchamp, prin intermediul lucrării *Râșnița de ciocolată*, care, ironizând munca pictorilor, ar fi asigurat succesul scandalului. Duchamp propune însă lucrarea *Fântână, un pisoar așezat pe jos*, semnată „R. Mutt", pseudonim provenit din numele unui fabricant de obiecte sanitare. Lucrarea este refuzată, punând în evidență ambiguitatea unui Salon care pretindea că respinge orice apreciere prin deviza „fără juriu, fără preț". Pentru a-și afirma definitiv disprețul față de instituții, Duchamp realizează, începând din anul 1936, lucrările *Cutii în valiză*, care închid seria lucrărilor în miniatură, mici muzee transportabile care vor găzdui și scrierile sale.



NUD COBORÂND O SCARĂ NR. 2
MARCEL DUCHAMP, 1912
ULEI PE PÂNZĂ, 146 X 89 CM
MUZEUL DE ARTĂ, PHILADELPHIA

Un nud în mișcare. Motivele pentru care cubiștii au refuzat această pânză sunt limpezi: dincolo de asimilarea „șocantă" a figurii umane cu o mașină, strălucirea formei zugrăvite se datorează timpului și nu unei concepții reînnoite a spațiului. Diversele „fațete" ale *Nudului* sunt tot atâtea momente ale coborârii scării, legate de experiențele cronofotografice ale lui Marey sau Muybridge.



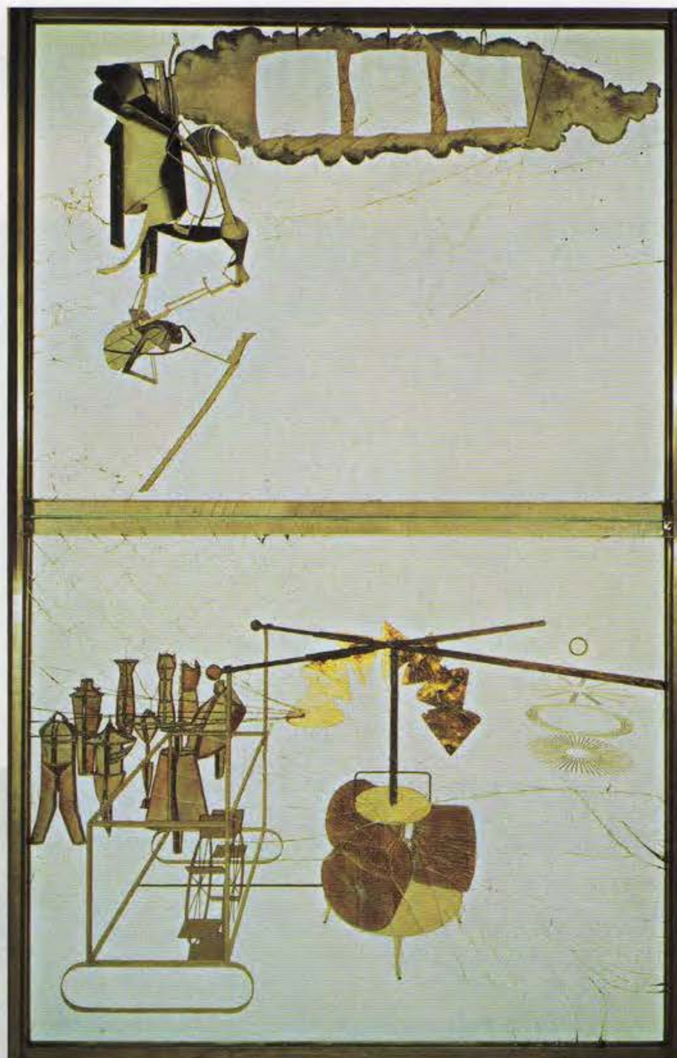
FÂNTÂNĂ
MARCEL DUCHAMP, 1917
FOTOGRAFIE DE ALBERT STIEGLITZ PENTRU THE BLIND MAN NR. 2, MAI 1917
COLECȚIE PARTICULARĂ

Strategie artistică. Duchamp își fotografiază *Fântâna* după refuzul de la Salonul independenților. Îl alege pe Stieglitz, pe atunci proprietar al Galeriei 291 din New York, pentru realizarea imaginii: este singura urmă care a rămas din acest obiect, astăzi. Se mai poate crede că instituția decide statutul unei „opere de artă", când una dintre lucrările cele mai cunoscute ale secolului XX nu a fost niciodată expusă? Imaginea pictorialistă pe care o realizează Stieglitz este, prin forma sa, o recunoaștere mult mai mare decât ar fi fost acordul independenților.

Locul artistului

Dacă lucrările lui Duchamp sunt declarate „de artă", este oare din cauza izolării obiectului în afara cadrului său funcțional sau este acesta rezultatul aprecierii publicului, al declarațiilor artistului, al sprijinului adus *Fântânii* de Galeria 291 și de muzeul din Philadelphia? Prin urmare, percepția artei secolului XX de după Duchamp se face potrivit ideilor acestuia și nu poate fi concepută fără el. El multiplică nonsensurile și mistificările și își afirmă legătura atât cu patafizica lui Alfred Jarry, cât și cu scrierile lui Raymond Roussel sau cu *Călătorie în a patra dimensiune* a lui Gaston de Pawlowski. Este pasionat de jocurile de limbaj (intervertiri hazlii de litere sau silabe într-un grup de cuvinte, calambururi, rebus) și de toate lucrările cu cheie.

Înainte de orice, angajamentul său constă în a se împotrivi „artei retiniene", adică a decorativului și hegemoniei vizualului. Duchamp își concepe fiecare lucrare ca pe o „aventură a spiritului", împărtășită cu publicul: „Tabloul este realizat de cel care îl privește", care îi dă sensul și care îl legitimează, în același timp. Aceste *ready mades*, obiecte extrase din funcționalul cotidian și de consum, intră pe neașteptate în muzee. Duchamp își amplifică experiențele: după un pisoar public, el expune o serie de sticle, o lopată pentru zăpadă, un umeraș etc. Rolul artistului, așa cum credea în perioada aceea, constă nu în a face, ci în a alege. El operează, ca și fotograful, un decupaj, o prelevare în cotidian. Oricât de misterioase ar rămâne motivele alegerii, acestea nu sunt niciodată de ordin vizual. Chiar și pictorii, adaugă Duchamp, nu mai fac astăzi decât *ready mades*: ei nu mai frământă culorile pe paletă, ci le cumpără manufacturate. Ei aleg și organizează, ca și el, obiecte industriale.



MIREASA DEZBRĂCATĂ CHIAR DE CEI CARE NU AU LUAT-O ÎN CĂSĂTORIE (MARELE GEAM)
MARCEL DUCHAMP, 1915-1923
ULEI VERNIS, HÂRTIE ȘI FIR DE PLUMB PE DOUĂ PANOURI DE STICLĂ, 228 X 176 CM
LEGS KATHERINE S. DREIER PHILADELPHIA MUSEUM OF ART

O lucrare-capcană. Acest montaj enigmatic, care îl ocupă pe Duchamp între 1912 și 1923, prilejuiește numeroase supoziții: legătura cu a patra dimensiune, cu schemele alchimice cunoscute la München sau compilație a lucrărilor artistului? Duchamp declară că a conceput-o la ieșirea de la o reprezentație a piesei realizate după *Impresii din Africa* de Raymond Roussel. De fapt, el împarte cu scrierea lui Roussel ermetismul unei construcții, ale cărei chei au fost ascunse prin recursul la referințe personale, prin transformări multiple și procedee „matematice" întortocheate. Duchamp lasă lucrarea *Marele geam* „definitiv neterminată" în anul 1923.



L.H.O.O.Q.
(GIOCONDA CU MUSTAȚĂ)
MARCEL DUCHAMP, 1930
COLECȚIE PARTICULARĂ

Estetica farsei. Oferind, în sfârșit, surâsului enigmatic al Giocondei un motiv satisfăcător *(L.H.O.O.Q.)*, Duchamp își clamează gustul exacerbat pentru jocurile de cuvinte și prostul gust. El desenează, pe o reproducere de format mic, o bărbuță și mustăți celui mai important monument al istoriei artei occidentale.

Meditație asupra statutului imaginii. *L.H.O.O.Q.* pune în lumină desacralizarea operei pe care o provoacă răspândirea sa prin intermediul fotografiei. În continuare, Duchamp va propune o *L.H.O.O.Q.* bărbierită, reproducere exactă a Giocondei. Aceasta capătă astfel o poveste, deci un trecut, specific duchampiene. Rezultă de aici că două imagini aparent identice pot face parte din două istorii distincte ale artei: vederea nu este de ajuns pentru aprecierea unei lucrări.

Câteva date

1887 Se naște la Blainville-Crevon.
1912 Debut cu lucrarea *Marele geam.*
1913 Trimiterea lucrării *Nud coborând o scară* la Armory Show de la New York; primul *ready made, Roată de bicicletă.*
1915 Instalarea în Statele Unite ale Americii pentru opt ani.
1917 Fondarea revistei *The Blind Man.*
1942 O nouă plecare în Statele Unite ale Americii.
1946 Începe *Dat fiind 1 gazul de iluminat 2 căderea de apă*, lucrare care nu va fi expusă decât după moartea sa.
1968 Moare la Neuilly-sur-Seine.

Constelația suprarealistă

„Explozant obsedat" – A. Breton



Întâlnirea prietenilor
Max Ernst, 1922
Ulei pe pânză, 130 x 195 cm
Muzeul Ludwig, Köln

Un tablou al prieteniei. Într-o manieră romantică, Ernst îi înfățișează pe principalii reprezentanți ai suprarealismului, vechi tovarăși de drum și iluștri înaintași, toți numiți și identificați prin atribute specifice: afirmare a coeziunii grupului în momentul realizării pânzei.

Parnassul suprarealist. Decorul mineral și fenomenele cosmice contribuie la realizarea cadrului unei ședințe ideale de spiritism, evocată prin poze și gesturi (înlănțuirea picioarelor), conferindu-i solemnitatea cerută de amintirea acestei perioade fondatoare (epocă denumită a somnului).

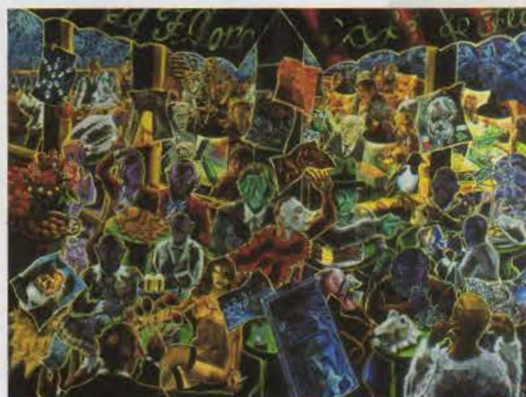
Născut din spargerea grupului dadaist parizian, suprarealismul este mai mult decât o simplă mișcare; este o constelație de artiști reuniți prin dorința comună de depășire a aparențelor realului pentru a atinge miraculosul, plonjând în străfundurile minții omenești.

În anul 1924, poetul André Breton redactează *Manifestul suprarealismului*, termen împrumutat de la Apollinaire, punând astfel oficial bazele unei mișcări a cărei importanță se simte încă și astăzi.

Teritoriile suprarealismului

Aventura suprarealistă debutează în plan literar cu experiențele poetice direcționate de Breton și Soupault (*Câmpurile magnetice*), Eluard, Crevel sau chiar Aragon. Prin *Suprarealismul și pictura* (1928) și *Al doilea Manifest al suprarealismului* (1930), denumirea se extinde și la artele plastice. Începe o fructuoasă colaborare a scrisului cu imaginea, care se remarcă mai ales în revistele momentului, principale mijloace de expresie ale mișcării. *Revoluția suprarealistă* (1924-1929), *Suprarealismul în serviciul revoluției* (1930-1933), apoi *Minotaur* (1933-1939) acoperă numeroase domenii, literatură și arte, dar și medicină, psihanaliză, politică sau etnografie.

Galerii (Gradiva, Galeria suprarealistă) și expozițiii colective („Expoziție suprarealistă de obiecte", „Expozițiii internaționale ale suprarealismului") tind să creeze imaginea unui grup sudat, dar tensiunile apar destul de repede. De la adeziuni mai mult sau mai puțin hotărâte



Cafeneaua Flora
Jörg Immendorff, 1991
Ulei pe pânză, 300 x 400 cm
Galeria Mickael Werner
Köln și New York

O viziune caleidoscopică. Într-un spațiu relativ construit, Immendorf adună o multitudine de personaje, în același timp grup și sumă de solitudini. Dominanta sumbră a lucrării, iluminările punctuale și petele de culoare creează o impresie de colaj.

Imaginația la putere. Ca ecou la *Întâlnirea prietenilor*, *Cafeneaua Flora* stabilește o filiație artistică: sunt convocate aici figuri tutelare ca Duchamp sau Ernst.

Hector și Andromaca
Giorgio de Chirico
Ulei pe pânză, 100 x 71 cm
Colecția Menil, Houston (Texas)

Melancolia. Scena de rămas-bun dintre Hector și Andromaca răspunde temperamentului melancolic al pictorului, influențat de Schopeuhauer și Nietzsche: experiența unei lumi familiare devenită străină și a unei semnificații inaccesibile exprimă o tulburare apreciată de suprarealiști.

Pictura metafizică. Un spațiu dezorganizat prin unghiuri de vedere multiple, un timp nedeterminat (personaje antice sau soldați din primul război mondial?), omul redus la manechin caracterizează irealitatea realului zugrăvit de Chirico.



la excluderi (din motive ideologice sau personale) ori la unele disidențe (grupurile din strada Blomet, revista *Documents*), suprarealismul cunoaște o istorie agitată.

Internaționala suprarealistă

La Paris, mișcarea adună artiști de naționalități diverse și în curând, datorită călătoriilor și expozițiilor, se răspândește în întreaga Europă. Forțat de al doilea război mondial, exilul unor artiști ca Breton, Tanguy, Ernst și Masson favorizează implantarea la New York a tehnicilor automate și participă la nașterea expresionismului abstract. La întoarcerea sa la Paris, în 1946, Breton se ciocnește cu Sartre, a cărui filozofie existențialistă domină de acum înainte scena artistică. Însă amprenta suprarealismului nu este din această cauză mai puțin profundă și durabilă și ramificațiile sale contemporane mai puțin numeroase.

Variații libere

Expresiile literare și plastice împărtășesc teme comune (fascinație pentru femeie, sexualitate, monștri, metamorfoze, lumea visului), ca și tehnici de creare a unor imagini: automatism, joc de „cadavre vii" și povestiri de vise. Aceste teme urmează câteva mari orientări: pictura hiperrealistă cu viziuni fantastice (Tanguy, Dali, Magritte); colajul și asamblajul care permit, prin șocul realităților eterogene, pervertirea logicii curente (obiectele suprarealiste ale lui Victor Brauner, Meret Oppenheim, Marcel Jean); tehnicile care determină jocul hazardului și al automatismului cum ar fi halucinațiile lui Joan Miró, frotajul și gratajul lui Max Ernst, decalcomania lui Oscar Dominguez, fumajul lui Wolfgang Paalen, tablourile de nisip ale lui André Masson.



KABYLIN ÎN MIȘCARE
VICTOR BRAUNER,
1933
ULEI PE PÂNZĂ, 91 X 63 CM
COLECȚIE PARTICULARĂ

Istorie supranaturală. În viziunile sale, Brauner practică din abundență creația prin hibridarea unor ființe fantastice, ca și reprezentarea unor obiecte cunoscute în situații și raporturi bizare, de unde și caracterul enigmatic al acestui interior și al ocupanților săi.

Teatru al angoasei. Figura centrală a lucrării (roba și cagula sa neagră, chipul, între carnație și vegetal), sentimentul de izolare și imobilitate a ansamblului fac din această lucrare o traducere simbolică și dramatică a situației istorice și de confuzie personală a artistului.



COARDA SENSIBILĂ
RENÉ MAGRITTE,
1960
ULEI DE PÂNZĂ, 114 X 146 CM
COLECȚIE PARTICULARĂ, BRUXELLES

Întoarcere la ilustrații. Realismul tehnicii lui Magritte, familiaritatea obiectelor reprezentate, precizia detaliilor (diferențe de texturi între pahar, nor, munte) contrastează clar cu incongruențele celor din jurul său, de unde și sentimentul persistent de ciudățenie, întărită de decalajul din titlul lucrării.

Fizică amuzantă. Dacă pietrele pot pluti în văzduh, ignorând legile greutății, norii pot și ei sta într-un pahar, în acest peisaj al unei văi, propice reprezentării școlare a ciclului apei în natură.

Suprarealism și automatism

Traseele inconștientului



DIALOGUL INSECTELOR
JOAN MIRÓ,
1924-1925
ULEI PE PÂNZĂ, 74 X 93 CM
GALERIA DANIEL MALINGUE, PARIS

O gramatică personală. Spațiul perspectival este asigurat de o linie de orizont care desparte cerul (în albastru) de pământ (în brun). Acest spațiu și funcția analogică a celor două culori garantează citirea figurativă a semnelor: „insecte" terestre sau zburătoare, lună, stea, arbori pe care artistul, în lucrarea sa ulterioară, le va stiliza în pictograme.

Pictura viselor. De la primele sale peisaje care oscilează între un realism naiv și unui magic, Miró păstrează preocuparea pentru metamorfoza poetică. Acest univers oniric populat de creaturi nedeterminate este, într-adevăr, o reprezentare a realului văzut prin prisma „viselor" și a fanteziei artistului.

Pe lângă suprarealismul figurativ și literar, unii artiști abordează neașteptatul și automatismul, explorând un spațiu intermediar.

Vis și inconștient

Proiectul suprarealismului de a exprima „funcționarea reală a gândului" întâlnește, încă de la originea sa, teoria freudiană a inconștientului. (*Psihopatologia vieții cotidiene* apare în anul 1923, în traducerea sa franceză). Primul *Manifest al suprarealismului* al lui André Breton, din anul următor, îl citează pe Freud și se interesează în special de vis și de stările necontrolate ale unei „gândiri nedirijate", așa cum se găsește în arta bolnavilor mintal sau ale unei gândiri nesupuse schemelor accidentale, în artele primitive. Cu toate acestea, Breton concepe într-un mod extrem de clasic tabloul suprarealist ca pe o „fereastră", metaforă care amintește teoriile din Renaștere (Alberti).

Preferințele „papei suprarealismului" merg spre pictura figurativă și literară a lui Salvador Dali, Yves Tanguy, René Magritte sau Max Ernst, care utilizează modalitățile tradiționale de reprezentare iluzionistă: decor,



DESEN AUTOMATIC
ANDRÉ MASSON,
1925-1926
APĂRUT ÎN
DRUMUL SUPRAREALISMULUI

Emergența imaginii. Puritatea automatismului, care se regăsește deopotrivă în propunerile lui Breton și ale lui Masson, este dejucată de întoarcerea „imaginii" latente prin reapariția unor embrioni figurativi care se nasc din întrepătrunderea liniilor, precum capul (câine, cal?), la stânga, jos și a altora mai greu de identificat, însă cu aspect biomorfic.

Cât mai aproape de inconștient? Desenele automate ale lui Masson se doresc a fi cele mai apropiate de „automatismul său psihic pur" definit de Breton în *Manifestul* din 1924. Aceste „pure mâzgăleli" fac dovada unei activități aparent necontrolate, dar din care răzbate seducția liniei și a veleităților figurative.

perspectivă, relief, situează visul într-un spațiu euclidian, în sânul căruia „suprarealitatea" se bazează pe o deviație, o „deplasare" (metamorfoze, absurd) atingând miraculosul, fantasticul.

Incontrolabilul și automatismul

Pentru alți artiști, mai apropiați de recomandările *Manifestului*, „peisajul" pe care se deschide această fereastră nu mai datorează nimic vizibilului. Încă din 1924, André Breton produce desene automate în care mâna înregistrează, în maniera unui seismograf, variațiile unei gândiri nestăpânite. Această tehnică ia ca model scrierea automată experimentată de Breton și Philippe Soupault în *Câmpurile magnetice* (1920), unde „asociațiile libere" (alt principiu al curei psihanalitice) produc o semnificație nouă: ceea ce trece prin cap, oricât de absurd ar părea acest lucru, provine din inconștient și din acest motiv nu este întâmplător. Lipsa de control este aici „obiectivă", după termenul lui Breton.

O altă descoperire apărută întâmplător, „cadavre exquis", este un joc mai întâi poetic care constă în a scrie o parte dintr-o frază, sau a desena ceva, pe o foaie îndoită astfel încât nici unul dintre participanți să nu vadă ceea ce precedentul a scris pe hârtie. Rezultatul obișnuit la desfacerea foii ține de colaj și răspunde definiției date frumuseții de Lautréamont (mare referință suprarealistă): „Întâlnirea întâmplătoare dintre o mașină de cusut și o umbrelă". Când este vorba despre regăsirea „forțelor profunde" care guvernează spiritul, suprarealismul nu-și refuză experiența ipotezei freudiene după care ele sunt rezultatul dorinței. Imaginile care provin din acest fond irațional se încarcă cu o dimensiune erotică și în același timp mitologică, în special la aceia dintre artiști și poeți care l-au urmat pe disidentul Georges Bataille și revista *Documents*.



FIGURĂ
WIFREDO LAM,
1942
TEMPERA ȘI PASTEL PE HÂRTIE,
106,5 x 84 CM
GALERIA ARCTURIAL, PARIS

De la primitivism la sincretism. De origine afro-cubaneză, Lam se formează la școala modernității europene, în Spania, apoi la Paris. Opera sa înregistrează tradițiile cubismului și ale suprarealismului, în sânul culturii pe care o descoperă la întoarcerea în Cuba, în 1942. Dincolo de tratarea cubistă și de referințele la statuara africană, Lam creează o figură totemică aparținând deopotrivă categoriei mitului, cât și celei a realității, în conformitate cu adevăratul statut al acestor obiecte „primitive".

„ **Suprarealism, s. m.** *Automatism psihic pur prin care se propune exprimarea fie verbală, fie în scris, fie prin orice altă metodă, a funcționării reale a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exersat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală.* "

André Breton, Manifestul suprarealismului, *1924*



PRIZONIERUL LUMINII
ROBERTO MATTA,
1943
ULEI PE PÂNZĂ, 195,5 x 251,5 CM
GALERIA DANIEL MALINGUE, PARIS

Motorul invenției. Recunoscând că automatismul psihic nu are prea mult de-a face cu inconștientul, Matta îi preferă termenul de „automatism plastic", pe care îl concepe ca pe un mijloc de a inventa forme noi.

Spațiul din interior. În dezbaterea dintre abstract și figurativ, Matta alege reprezentarea unor „spații interioare" în care interiorul este nu numai psihic, ci și organic. Efectele de transparență și de volum situează aceste „morfologii psihologice" într-o dimensiune vagă, nelipsită însă de senzualitate.

Colaj și bricolaj

Însușirea realului

Integrarea obiectelor reale în spațiul tabloului constituie o adevărată revoluție a artei, inaugurând una dintre cercetările cele mai fertile, caracteristice secolului XX.

Telescopări

Primele tentative ale lui Pablo Picasso, în 1912, de colaționare a materialului brut cu pictura (*Natură moartă cu scaun împletit*) dau naștere tehnicii colajului. Caracterul său revoluționar, care urmărește șocul vizual provocat de intruziunea unor elemente antagoniste, se regăsește la fel de bine la constructiviști ca și la dadaiști.

Începând din 1918, Max Ernst exploatează la maximum posibilitățile acestei practici și încearcă în același timp să „atingă două realități îndepărtate și să obțină de aici o scânteie". Combinând explorarea plastică și onirismul, căutările sale se întind de la folosirea, în mod subversiv, a unor imagini luate din reviste științifice pentru a obține romanele-colaj, până la practici de grataj și de frotaj, care evoluează spre un materialism fantastic. Bazat pe confruntarea unor elemente



COLIVIE DE CANAR
JOSEPH CORNELL,
1949
22 X 15 X 8,6 CM
COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS
(GALERIA KARSTEN GREVE, PARIS ȘI KÖLN)

Obsesie și fetișism. Materialul ales și planeitatea păsării din lemn rezonează cu cadrul, ceea ce determină o „tactilitate vizuală" în pofida geamului. Dispunerea ca în vitrină, astfel așezată, depășește tema cadrului și a coliviei. Ea cuplează frontalitatea inerentă contemplării imaginii cu materialitatea obiectelor, presupuse a întreține o legătură afectivă cu autorul: Joseph Cornell, la limita suprarealismului, își orientează cea mai importantă parte a lucrărilor sale spre colectarea și acumularea de obiecte, procedee care vor fi regăsite în creația lui Boltanski. Permițând o aranjare a eterogenului, „cutiile" realizează o contradicție inerentă principiului lor: ele produc vizibilul și îl închid, deopotrivă.



MERZ
KURT SCHWITTERS
COLAJ
GALERIA 1900-2000, PARIS

Colectă și asamblaj. „Cuvântul «Merz» înseamnă la origine asamblajul în scopuri artistice al tuturor materialelor imaginabile." Asamblajul marchează întreaga activitate artistică a lui Schwitters, de la desen la arhitectură, trecând prin asamblaj și colaje.

Estetica restului. Acest colaj Merz, realizat prin punerea laolaltă a diverselor hârtii goale sau imprimate deja, desemnează un univers fragmentat, rupt și apoi sudat într-o compoziție complexă care săgetează realitatea perimată a unei societăți de consum. Diversele folosiri ale hârtiei (în viața socială, politică etc.) sunt aici redefinite estetic între Dada și constructivism și desemnează ceea ce a rămas din hârtie ca pe un material constitutiv al lucrării.

eterogene și a unor materiale diverse, colajul deplasează imaginea de la spațiul iluzionist al reprezentării la cel al prezentării (elementele lipite nu se prezintă decât pe ele însele, nu compun o scenă, un peisaj, un portret etc.).

Extinderea și condensarea spațiului

Prin amestecul diverselor materiale folosite, asamblajul devine prelungirea și amplificarea în trei dimensiuni a colajului. Astfel, opera lui Kurt Schwitters dovedește o știință a acumulării prin reunirea unor obiecte refolosibile și a unor materiale diverse, integrate în reprezentarea picturală încă din 1919. Nici pictură, nici sculptură, așezarea corectă, conform legii frontalității, a asamblajului este repusă în discuție prin ieșirea din cadru, aluzie la invadarea spațiului ambiant, al cărei rezultat este anularea suportului. Această tendință se regăsește, după război, în lucrările americanilor Robert Rauschenberg și Jasper Johns. Reprezentări intermediare între închidere și transparență, *Cutii în valiză*, de Marcel Duchamp, și cutiile americanului Joseph Cornell regizează realul, circumscriindu-l în proiecția universului mental al artistului. Omogenității elementului care cuprinde îi răspunde extrema diversitate a elementului care este cuprins și confruntarea între diversele materiale face să apară umorul sau poezia.

O nouă servitute

Colajul, asamblajul și „punerile în cutii" apar ca lucruri complexe în care se întâlnesc obiecte, materii și forme, a căror reunire explozivă creează un nou raport cu spectatorul. Bricolajul, inerent acestor practici, substituie tradiționalei pasivități a spectatorului o poziție participativă, care angajează corpul în spațiul lucrării. Noua servitute anunță practicile anilor 1950 și 1960 care sistematizează folosirea realului ca material și face, prin întrebuințarea unor obiecte veridice, o critică puternică a societății de consum. Procedeele culminează cu crearea *happening*-ului care, impulsionat de Black Mountain College, radicalizează identificarea spațiului creației cu spațiul vieții cotidiene, sociale, urbane, politice, desemnând spectatorul ca pe un posibil actor în lucrare și artistul ca pe un actor al lumii.



Merzbau (Hanovra)
Kurt Schwitters, 1933
Muzeul Sprengel, Hanovra

Structura zămislirii. *Merzbau* este transformarea spațiului vital al artistului într-o gigantică acumulare de obiecte, un montaj succesiv de materiale diverse. Început în anul 1921 și distrus în timpul celui de al doilea război mondial, el denotă deopotrivă existența unui asamblaj, a colajului ca și a arhitecturii interioare sau sculpturii. Pornită în jurul unei coloane, munca de adăugări succesive și de împachetări se extinde pe mai multe etaje și dezvăluie o logică a revărsării spațiului și, la drept vorbind, o dorință de a se debarasa de suport, cu scopul de a include arta în viață.



Figură, femeie mitologică
Max Ernst, 1939
Ulei pe carton, 42 x 33 cm
Colecția Menil, Houston

Dincolo de principiul reprezentării. „Dacă pana face penajul, nu pasta de lipit realizează colajul." De fapt, prin colaj trebuie înțeles, mai ales în cazul lui Ernst, montajul. Înscriindu-se în demersul suprarealist, Ernst reia un gen fantastic care, de la Jerome Bosch la Gustave Moreau, propune un univers imaginar care combină iluzia și onirismul. El are grijă să mascheze racordurile și îmbucările pentru a stabili o coerență vizuală într-o scenă derutantă.

Poetica antropomorfului. Pasărea, recurentă în creația lui Max Ernst, este asimilată cu autoreprezentarea sa. Ea ocupă aici un loc într-un peisaj în mișcare, unde totul pare să se transforme, între ruptură și continuitate.

Sculptura în secolul xx

Extensia tehnicilor și incursiunea în spațiu



Începutul lumii
Constantin Brâncuși,
cca 1924
Bronz lustruit, 19 x 28,5 x 17,5 cm
pe un disc din oțel polizat, 7 x 45 cm
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

Sculptura intră în soclul său. Aflată la limita dintre figura umană și figura geometrică și precedată de *Muza adormită*, care purta încă urmele unui chip, *Începutul lumii* este un bronz lustruit care lasă să se vadă munca sculptorului. Dacă Brâncuși lucrează în manieră tradițională, conservând practica cioplirii și a lustruirii, importanța din ce în ce mai mare pe care el o acordă soclului, până la faza în care sculpturile sale nu mai pot fi disociate de acesta, deschide calea complexei meditații asupra operei și a așezării sale, ca și asupra posibilei lor interacțiuni; Carl Andre, artist minimal, consideră că a „înscris" în lucrările sale *Coloana fără sfârșit* a lui Brâncuși.

Un mediu sculptural. Atelierul este locul de expunere prin excelență a lucrărilor lui Brâncuși, puse într-un viu dialog și care îi răspund. Artistul își va lăsa integral atelierul, după moartea sa, moștenire statului francez care, după ce îl va distruge, va propune reconstituirea acestuia (Atelierul lui Brâncuși, Centrul Georges Pompidou).

Înmulțirea procedeelor, în cursul secolului XX, împinge sculptura la o aventură dincolo de limitele sale, materiale și spirituale. De fapt nu se poate practic vorbi de sculptură propriu-zisă decât în prima parte a veacului. În continuare, sculptorii, mai mult decât pictorii, vor pune, prin căutările lor, probleme care interesează și nu numai legate de modalitățile lor de expresie.

Asamblaje

În secolul XX, sculptura este marcată de abandonarea progresivă a tehnicilor tradiționale, cioplire directă și turnare. Procedee noi precum asamblarea, începută de Auguste Rodin, vor modifica aria de acțiune a sculpturii. Metalul, asamblat în mod durabil prin sudură, se impune ca material de predilecție după cel de-al doilea război mondial, după ce și-a asigurat recunoașterea prin creația cubistului Julio Gonzáles.

Picasso a recurs la materiale eterogene (lemn, fier, material textil) în cadrul aceleiași lucrări, preluând practici deja tradiționale în sculptura Africii Centrale. Interesul foarte viu pe care îl poartă artiștii artelor noneuropene accelerează această largă diversificare a tehnicilor. Asamblajul devine în curând ocazia unor întâlniri întâmplătoare dintre obiecte eterogene în



Omul care merge I
Alberto Giacometti,
1960
Bronz, 183 x 26 x 95,5 cm
Fundația Maeght, Saint-Paul-de-Vence

Unul printre atâția alții. *Omul care merge* este un element al ansamblului *Piața*, care reunește, combinându-le pe un mare soclu alb, mai multe figuri anonime. Referința la opera lui Rodin, chiar dincolo de titlu, este perceptibilă în importanța acordată producției în serie. Lucrări echivalente sunt unite pe un soclu pentru a forma o mulțime.

Simplu trecător. Giacometti propune întotdeauna figuri văzute de la distanță și, după părerea lui Jean-Paul Sartre, „acoperite de solitudinea spațiului"; el se îndepărtează astfel de reprezentarea tradițională a corpului divizibilă în părți componente. Artistul renunță atunci la folosirea modelelor profesioniste, preferând studiul trecătorilor de pe stradă, deposedați de caracterele lor individuale. Desenul, decisiv în creația lui Giacometti, precede orice modelaj al formei.

lucrările lui Raoul Hausmann, apoi în sculpturile suprarealiste ale lui Man Ray. Kurt Schwitters acumulează și reunește obiectele abandonate *(Merzbau)*, care sfârșesc prin a-i umple toată casa. După o jumătate de secol, creația lui Arman va relua în parte această obsesie a acumulării.

Soclul subtilizat

De altfel, sculptorii repun în discuție separarea dintre lucrare și mediul său înconjurător.

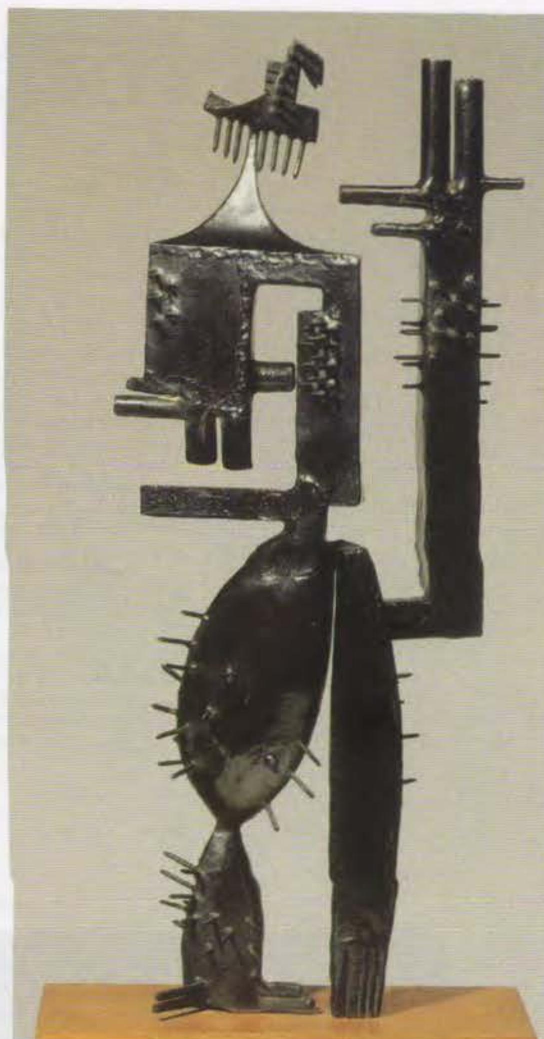
Soclul, care se interpunea în mod tradițional între cele două, dispare în curând, lăsând locul unei inserții directe și unei posibile confuzii între cele două spații: cel al lucrării și cel al spectatorului.

Artiștii constructiviști sovietici ca Vladimir Tatlin sau Naum Gabo încearcă astfel să integreze, în anii 1930, „materiale adevărate într-un spațiu adevărat". Această luare în considerare a spațiului de expunere, oficial sau public, traversează secolul până la arta minimală a americanilor Carl André sau Richard Serra, care aduce spectatorul în contact fizic cu obiectul sculptural.

Tot sculptură?

Multiplicarea tehnicilor asimilate sculpturii la mijlocul secolului îi va determina pe anumiți critici de artă să vorbească despre „sculptură extinsă". De fapt, în ce le privește, viziuni ca arta minimală sau Land Art nu mai etalează, se pare, o tehnică specifică modalității sculpturale.

Mișcările artistice de la sfârșitul secolului XX nu mai sunt astfel specifice unei modalități de expresie, cum au fost impresionismul sau fovismul, ci se extind asupra tuturor genurilor. Denumiri cum ar fi artă conceptuală, Pop Art sau Body Art reunesc, fiecare în parte, artiști care își pun aceleași probleme folosind tehnici diverse.



OMUL CACTUS NR. 1
JULIO GONZÁLEZ,
1939-1940
BRONZ, 65 X 27 X 155 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

Sculptură fără cioplire sau modelaj. Utilizarea, în curând preferențială, a metalului îl determină pe Gonzáles să folosească sudura pentru a uni între ele tijele de fier care „desenează" contururile lucrării. Golurile lăsate în metal, care fac adeseori indistincte limitele sculpturii, permit o întrepătrundere cu spațiul înconjurător și constituie unul din principiile de bază ale creației lui Gonzáles.

Arta asamblajului. Între 1929–1937, Gonzáles colaborează activ cu Picasso și descoperă împreună arta noneuropeană. Interesul purtat reînnoirii tehnicilor sculpturale îl va conduce la asamblarea unor elemente eterogene, ce au împrumutat de la practicile artistice africane amestecul de materiale.

Peisajul intră în lucrare. Mare colecționar de obiecte naturale (os, cochilii, pietre), Moore reproduce asimetria acestora. Artistul nu renunță la cioplitul direct, prin care, consideră el, materialul este cel care determină creația. Găurile realizate în sculptură permit o interacțiune a acesteia cu spațiul. În curând, în monumentalele „sculpturi peisagere", expuse în spațiul înconjurător, elementele care compun personajul sunt separate radical; formele neașteptate, propuse privitorului, sunt unite de un singur punct de vedere, într-un personaj culcat.

FIGURĂ LUNGITĂ
HENRY MOORE,
1951
BRONZ AURIT, 110 X 225 X 65 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS



Fotografia și artele vizuale

Laboratorul imaginii

În perioada anilor 1920, problema raportului fotografiei cu artele frumoase, motiv al unor vii dezbateri încă de la inventarea fotografiei, găsește două tipuri de răspunsuri: unii văd în ea o artă specifică, alții o nouă modalitate de expresie.

De la pictorialism la fotografia pură

În anii 1880, mișcarea pictorialistă, teoretizată în special de Peter Henry Emerson în Marea Britanie, își asumă, împotriva academismului unui Oscar G. Rejlander sau unui Henry Peach Robinson, vocația naturalistă a fotografiei și caută să imite efectele picturii, mai ales impresioniste, prin alegerea unor subiecte pitorești (scene de gen, peisaje atmosferice) și, ulterior, prin retușul negativului sau al tirajului.

În Statele Unite ale Americii, gruparea Photo-Secession a lui Alfred Stieglitz și Edward Steichen (1902) orientează pictorialismul spre modernitate. Puțin câte puțin, așa cum remarcă Sadakichi Hartmann în revista *Camera Work*, în 1911, tabăra pictorialiștilor care caută să imite subiectele și efectele picturii este subminată de cei care aleg specificitatea modalității fotografice. Critica îndemna încă din 1904 la o „fotografie directă" (*straight photograph*), căreia ultimul număr al revistei, consacrat lui Paul Strand, în 1917, îi anunță apariția.

Formalismul acestei „fotografii pure" (Strand, Ansel, Adams, Edward Weston) se opune deopotrivă pictorialismului și experimentărilor noii viziuni și ale constructivismului.

Naturalism și structuralism

În anii 1920, în Europa, fotografia și cinematograful devin „instrumentul imaginii".

Realismul descriptiv care se sprijină pe tradiția iluzionistă a picturii cedează locul unei repuneri în discuție a modalităților privirii. Naturalismul, fondat pe „valoarea estetică a naturii înseși", rămâne prezent, însă procedeele iluzioniste dispar în beneficiul unei modalități de construcție care dă la iveală o structură formală internă, așa cum o postulează, în domeniul științelor, lingvistica structuralistă concepută de Ferdinand de Saussure.

Această nouă viziune asumă ambivalența modalității fotografice,



Interpuntea (The Steerage)
Alfred Stieglitz, 1907
Tiraj 32 x 25,7 cm
National Gallery of Art, Washington

Paradigma fotografiei. Această imagine emblematică a modernității cumulează travaliul asupra formei (cadraj neechilibrat și compoziție care se articulează în jurul pălăriei albe) și o dimensiune socială, interpuntea fiind rezervată călătorilor din clasele defavorizate.

Retorica momentului. Această estetică a fotografiei ca percepție a frumuseții fugitive reabilitează subiectivitatea și sentimentul artistului în mijlocul procesului creativ, împotriva naturalismului și a intenției funcționaliste a experimentărilor constructiviste.



Rayograme (Les Champs délicieux)
Man Ray, 1922
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

Inscripționarea luminii. Șadografiile lui Christian Schad, rayogramele lui Man Ray și fotogramele lui Moholy-Nagy exploatează același procedeu de imprimare directă a hârtiei sensibile prin obiecte, al căror strămoș este *photogenic drawing* („desenul fotogenic") al lui William H. Fox Talbot.

Amprenta realului. Cele douăsprezece planșe ale lucrării *Câmpuri delicioase* prezintă obiecte aparent anodine, a căror tratare dezvăluie valoarea lor dinamică, luminoasă, respectiv simbolică: o dimensiune poetică a realului apropiată de concepțiile suprarealiste.

imaginea definindu-se deopotrivă ca o reprezentare naturalistă a lumii și ca un limbaj, un sistem de semne.

Fotografii folosesc mijloacele de răsturnare a ordinii percepției vizuale prin recurgerea la plonjeu sau la contraplonjeu, prin travaliul cadrajului, copia negativă, fotomontajul conceput de dadaiști sau prin fotogramă. Departe de a integra fotografia în câmpul artelor frumoase, aceste căutări contribuie la despărțirea și la redefinirea, după un program de mult anunțat de Dada, apoi reformulat de Bauhaus sau de constructiviști, a categoriilor tradiționale ale artelor.

O neliniștitoare stranietate. Plonjeul, exploatat de numeroși fotografi (Moholy-Nagy, Rodcenko, Coburn), pune în mod radical problema viziunii frontale apărute din iluzionism; perspectiva rămâne, dar, fiind întoarsă la 90°, răstoarnă raportul omului cu pământul.

Un spațiu aplatizat. Imaginea își revendică planeitatea și dezvăluie construcția subiacentă a lumii care tocmai se zdrobește la contactul cu suprafața sa. Această „nouă viziune" a realului contribuie astfel la distrugerea antropocentrismului percepției umane.



STRADĂ NELINIȘTITOARE (UNHEIMLISCHE STRASSE I)
UMBO, 1928
FOTOGRAFIE ALB-NEGRU, 35,3 X 25,9 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

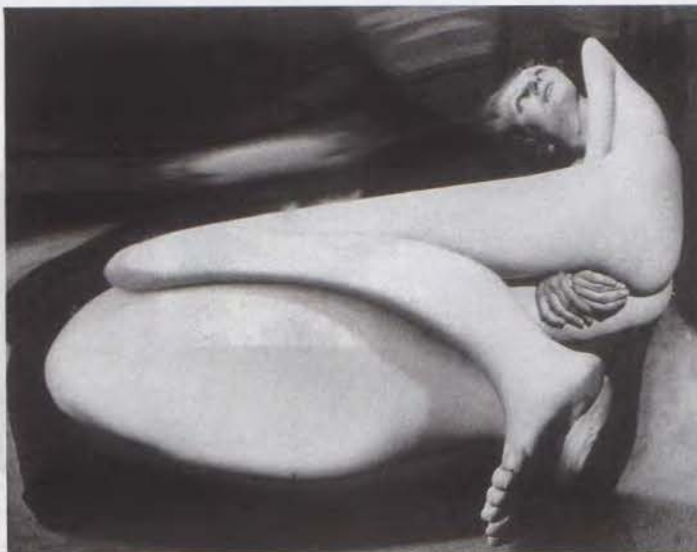


GELOZIE (EIFERSUCHT)
LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, 1927
63 X 47 CM, FOTOMONTAJ
MUSÉE DE GRENOBLE

Fotografia ca instrument. Profesor la Bauhaus și personaj-cheie al constructivismului, Moholy-Nagy este modelul exemplar al unei activități de experimentare și de invenție în care mijloacele mecanice sunt noile instrumente ale unei arte lărgite.

O poveste eliptică. Apărut din dadaism, unde se organiza în general prin acumulare, fotomontajul este aici structurat, compus. Titlul elucidează raportul bărbatului (artistul) și al celor două femei dintre care una, ghemuită, trage asupra celeilalte, într-o poveste redusă la câteva semne.

> „*Fotografia nu este o simplă copie a naturii, ci o transpunere pe cale mecanică a tuturor valorilor luminoase, chiar a adâncimilor și a structurilor unor forme în spațiu. Cu toate acestea, valoarea fotografiei are ca bază valoarea estetică a naturii.*"
>
> *Franz Roh, „Mecanism și expresie, caracterele esențiale și valoarea fotografiei",* Foto-Auge (Œil et photo), *1929*



DISTORSIUNE NR. 40
ANDRÉ KERTÉSZ, 1933
BIBLIOTECA NAȚIONALĂ A FRANȚEI, PARIS

Privirea concavă. Caracterul „grotesc și înfricoșător" pe care însuși Kertész îl recunoștea la aceste nuduri percepute prin oglinzi deformate nu trebuie să diminueze puternica lor dimensiune erotică: distorsiunea picioarelor, care acoperă jumătate din imagine, pune și mai mult în valoare adevăratul obiect al privirii (singurul element nedistorsionat) în jurul căruia se organizează compoziția.

Angajamente artistice

Puterea și contraputerea operelor

În prima jumătate a secolului XX, artiștii au avut de ales între două posibilități: să urmeze și să susțină un model sau să se obstineze în a face să supraviețuiască o opoziție. Dar, în curând, au fost nevoiți să se exileze pentru a mai putea crea.

Primul război mondial împărțise deja artiștii în mai multe categorii: futuriștii entuziaști și angajați în război, pictorii expresioniști care încearcă să prezinte insuportabilul, Dada, mai întâi cinică în Elveția și în curând activă în Germania devastată. Începând din anii 1930, regimurile care se instaurează încearcă să facă din artiști și din operele lor instrumente ale propagandei.

Strategie de putere

Chiar dacă Mussolini se lăuda în public că nu a intrat niciodată într-un muzeu și dacă Goebbels afirma „când

TÂRG INTERNAȚIONAL DADA
1920
BERLIN (ÎN PICIOARE: RAOUL HAUSMANN, OTTO BURCHARD, BAADER, WIELAND ȘI MARGARETE HERZFELDE, GEORGE GROSZ, JOHN HEARTFIELD, AȘEZAȚI: HANNAH HÖCH ȘI OTTO SCHMALHAUSEN)



Opera revoluționară. Târgul internațional Dada din 1920, de la Berlin, afișează limpede schimbarea de discurs operată după nașterea, la Zürich, a mișcării; pacifismul agresiv al mișcării din perioada primului război mondial s-a transformat într-o voință revoluționară determinată de violenta criză germană. Lucrările și expoziția sunt indisociabil legate de realitatea politică și de angajamentul membrilor Dada. Pe plafon, un ofițer german cu cap de porc este înarmat cu pancarta „spânzurat de revoluție". Perioada berlineză a dadaismului vrea să ucidă arta trecutului, purtătoarea ideologiei burgheze.



JUSTIȚIA
JOHN HEARTFIELD,
1933
COPERTA REVISTEI *AIZ*
FOTOMONTAJ

Puterea imaginii. Principal organ de presă care a rezistat Reich-ului în Germania, revista *AIZ* reunește artiștii pentru a atrage atenția publicului asupra pericolelor nazismului și a diferitelor probleme politice ale Germaniei. Fotomontajele lui John Heartfield și caricaturile lui George Grosz sunt tot atâtea lucrări majore susținute de *AIZ*. Artiștii consideră că imaginea, oricât de simplă ar fi, asociată cu fraze șocante are o putere superioară discursului.

Utopia unei lumi în mișcare. Monumentul propus de Tatlin trebuia să fie făcut din metal și din sticlă. Cele trei forme geometrice închise în turnul în spirală erau trei săli de reuniune, corespunzătoare celor trei instanțe conducătoare ale partidului comunist. Fiecare sală urma să se afle într-o perpetuă mișcare de revoluție, învârtindu-se în jurul axei sale, în ritmul de rotație al adunării reunite aici. Un sistem de iluminare prevedea, în zilele cețoase, proiectarea pe cer a sloganurilor comuniste.

Avangarda pentru noua politică. Această arhitectură utopică reia vocabularul utilizat de avangarda rusă. Mesajul este clar, așezând conducerea partidului într-un monument care caută să scape modelelor vechi, utilizând numai abstracțiunea viitoare. Departe de promovarea vreunui trecut „glorios", aceste îndrăzneli artistice vor lua sfârșit o dată cu Stalin.

MACHETA MONUMENTULUI INTERNAȚIONALEI A III-A
VLADIMIR TATLIN,
1919, RECONSTITUIRE 1979
CONSTRUCȚIE DIN LEMN ȘI METAL,
ÎNĂLȚIME 420 CM, DIAMETRU 300 CM APROXIMATIV.
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS



aud cuvântul cultură, îmi scot revolverul", fasciștii, naziștii, franchiștii sau staliniștii au înțeles și au utilizat puterea artistică. Naționalismul sau colonialismul triumfător și aservirea femeii constituie vocabularul unor artiști mediocri, dar disciplinați; arta lor, întotdeauna monumentală, exaltă un trecut reinventat și un viitor promițător: puterea se hrănește din aceste imagini ușor descifrabile; regimurile totalitare nu se potrivesc deloc cu avangarda. Astfel, Mussolini îi respinge cu violență pe futuriști în perioada în care Marinetti își semnează adeziunea. Ironizarea artei contemporane este o strategie politică pentru a flata un public numeros și slab pregătit și legitimează întoarcerea la un „trecut glorios". Încă din aprilie 1933, debutează în Germania expozițiile cu arta degenerată („Entartete Kunst"), adică arta subversivă a expresioniștilor germani, a lui Munch, a abstracțiunii. Sculpturile africane sunt expuse alături de lucrări aparținând unor alienați. Un cabinet „erotic" afișează cu ostentație crochiurile studenților de la Arte Frumoase. Fiecare lucrare este însoțită de prețul său de cumpărare pentru a șoca marele public: o parte a populației condamnă întreaga artă de la începutul secolului până la cel de al III-lea Reich. Însă „arta degenerată" va reuni, cu toate acestea, două milioane de vizitatori în fața lucrărilor timpului lor: de cinci ori mai mult decât expozițiile de artă oficială.



PALAZZO DELLA CIVILISAZIONE DEL LAVORO
1938-1942
ROMA

Formele ambigue ale totalitarismului. Acest imobil roman are toate caracteristicile arhitecturii totalitare; simetria compoziției, fațadă neoclasică care exaltă un trecut mitic, prezența apăsătoare impusă spectatorului. Piatra, material greu și durabil, este opusă sticlei și materialelor industriale utilizate de avangardă. În timp ce fasciștii italieni caută întotdeauna aspectul monumental, naziștii, ținând la un naționalism „popular", au preferat uneori imitarea arhitecturii rurale tradiționale.

Rezistențe și plecări

În Germania, reviste ca *AIZ (Revistă ilustrată de stânga)* sau *Rote Front (Frontul roșu)* îi susțin o perioadă pe artiștii care merg împotriva modelului unic al regimului. Însă mulți dintre ei trebuie să fugă pentru a scăpa de condamnare și pentru a putea să-și continue activitatea. Constructiviști germani, membri ai Bauhaus-ului, suprarealiști, toți artiștii care au realizat arta de la începutul secolului pleacă în SUA, unde reîntemeiază școlile pe care Europa le-a închis.

Țara care îi primește s-a repliat totuși după primul război mondial pe o artă regionalistă; numai fotografia este cea care întreține aici, în această perioadă, o reală contemporaneitate. Artiștii europeni exilați, asociați infuziei mexicane și indiene, se vor afla deci la originea „școlii de la New York", care, încă de la începutul anilor 1950, va radia — nu fără dorință de control — asupra întregii arte occidentale.

Istoria artei îi va uita cu ușurință pe artiștii oficiali, preferând să îi rețină pe părinții școlii de la New York, pecetluind eșecul regimurilor totalitare în dorința lor manifestă de a „ține arta la pas".



PROMETEU
ARNO BREKER,
1937
BRONZ, 300 X 110 X 100 CM
DR. HANNS-SIMON-STIFTUNG, BITBURG

Corpul propagandă. Sculpturile lui Arno Breker ar putea părea o simplă întoarcere la modelul antic. Însă exaltarea forței și a atletului precum și construcția unui tip uman capătă în secolul XX o altă semnificație. Mai mult decât o idealizare a bărbatului, Breker realizează un model după canoane imperiale. La fel ca și basoreliefurile sale mai caricaturale, nudurile în tradiția antică realizate de Breker, suport militant al discursului nazist, revendică glorificarea corpului german, bărbătesc și olimpic. Mai târziu, corpul exaltat după modelul antic se încarcă de conotații negative moștenite din epoca fascistă.

Modernismul arhitectural

Celule de viață și spații modulabile

Mișcarea modernistă începe în arhitectură încă din anii 1915. Problemele de lumină, de plan, de funcționare și de organizare urbană îi preocupă pe arhitecți. Răspunsurile pe care ei le aduc au transformat orașele, propagându-se asupra ansamblului practicilor artistice.

Incursiunea artelor plastice în cele trei dimensiuni și dorința de a dizolva arta în viață produc la începutul secolului XX practici hibride: mai întâi între pictură și sculptură și, în curând, între pictură și arhitectură. Mișcarea De Stijl (Stilul), creată în 1917 în Țările de Jos, în jurul pictorilor Theo Van Doesburg și Piet Mondrian, aplică astfel spațiului regulile picturale. Abstracțiunea se extinde asupra lumii pentru a genera un mod de viață, un individ, o societate modernă în acord cu timpul lor. Departe de orice expresionism, artistul trebuie să producă o operă calculată, cumpătată, eliberată de ornament; bazele arhitecturii moderne se află aici.

Lumini corbusiene

În 1930, Le Corbusier părăsește Elveția pentru a se stabili în Franța. Desenator pentru Auguste Perret, arhitect al betonului, el este deopotrivă pictor și întemeiază purismul, în 1918, cu Amédée Ozefant; o pictură organizată, care folosește modalitățile de reprezentare arhitecturale, între întoarcerea la ordinea moderată și o descendență slabă din cubism. Însă, înainte de orice, el va enunța, scrie și aplica legile arhitecturii moderne.

Fără hazard, fără pitoresc sau importanță acordată execuției: pentru a organiza o viață industrială, arhitectura trebuie să fie dominată de gândire și de modelul mașinii. Refuzând să recunoască influența mișcării De Stijl, Le Corbusier se întoarce spre anticul Partenon, organizat, după părerea lui, prin „jocul savant, corect și magnific al volumelor asamblate sub lumină".

Lumina: iată singurul „material" de predilecție al lui Corbusier. El o pune în scenă, el o organizează. Culoarea o dezvăluie: în Casa dublă de la Roche-Jeanneret, din 1923, zidurile aflate în penumbră sunt albastre, cele aflate în lumină sunt roșii. La Mânăstirea La Tourette, din 1959, „tunuri de lumină" iluminează altarele, iar ferestre cu geamuri neregulate ritmează spațiul.

Plan liber

Le Corbusier creează modelul „stelajului de sticle": numai structura susține edificiul; celulele se așază într-o grilă de stâlpi. Zidurile, eliberate de funcția lor de susținere, nu mai sunt decât o anvelopă exterioară; în interior, se află „planul liber", traversat de lumină, căreia nu i se opune nici un obstacol. În 1922, arhitectul german Ludwig Mies Van der Rohe propune un imobil din sticlă, în întregime transparent. Însă



Desen pentru holul de intrare al unei universități
Theo Van Doesburg
(arhitect: C. Van Esteren),
1923
Creion, ulei, colaj pe hârtie transparentă lipită pe carton,
63,4 x 146 cm
Niederlandse Architekturinstitut,
Haga

Pictor sau arhitect? Arhitectura este oare prea exigentă pentru un artist? Această dezbatere se află în centrul mișcării De Stijl. Mondrian este convins de supremația picturii, estimând că arhitectul rămâne constrâns de material și de funcțional. Van Doesburg înțelege să rupă cu această determinare arhitecturală „neutralizând arhitectura prin pictură".

Apropierea oblică. Van Doesburg își pictează proiectele nu dintr-o preocupare de decorare, ci pentru a se opune funcționalismului. El integrează oblica, opusă statismului orizontalelor, care nu urmează forma construcției. Prin aportul culorii, el camuflează funcționalitățile clădirii, mascând ușile și ferestrele. Această oblică, recurentă, va cauza în mare măsură ruptura sa cu Mondrian.

Luxul spațiului. Le Corbusier inițiază „promenada arhitecturală": o scară și un plan înclinat unesc parterul de etaj, însă în două moduri diferite. Cine alege rampa poate să studieze, de plăcere, arhitectura, fără a se opri doar la funcționalitatea acestui element, acela de a urca la primul etaj. Luxul Vilei Savoye constă în spațiile care pot fi percepute astfel și nu în decoruri.

Vila Savoye
Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret, zis),
1929
Poissy (Yvelines)



planul liber întărâtă o dezbinare recurentă: arhitectura este oare rezultatul unei decizii pe hârtie sau trebuie să se adapteze funcției de locuință? Împotriva puterii inflexibile a geometriei, împotriva folosirii de către Le Corbusier a formelor plastice a priori, funcționaliștii organici, precum Mendelsohn sau Frank Lloyd Wright, acordă prioritate viețuirii umane în edificiu. Muzeul Solomon R. Guggenheim, realizat în 1959 de Wright pentru adăpostirea uneia dintre cele mai faimoase colecții de artă modernă, la New York, este un exemplu tipic al acestei concepții arhitecturale.

Arhitectura modernă se scindează în funcție de două componente. Partizanii formelor pure, ai unicității punctului de vedere și ai geometriei se opun celor care iau în considerare situl, locuirea și spectatorul. Dincolo de disputa arhitecturală, ea este o problemă centrală care traversează istoria artei și devine o preocupare majoră a tuturor artiștilor din secolul XX.



Pavilionul german
1929
Expoziția Universală de la Barcelona
Ludwig Mies Van der Rohe

„Oasele și pielea". În „spațiul bun la toate" cu plan liber, zidurile mobile sunt independente de structura de susținere și se organizează în funcție de circulația dorită. La contactul cu arhitectura școlii din Chicago, Mies Van der Rohe concepe raportul între structură și ziduri ca pe „oasele și pielea" clădirii. Director al secției de arhitectură din November Grupp (1921–1925), colaborator al mișcării De Stijl, director la Bauhaus (1930–1933), emigrat la Chicago în 1938, Mies Van der Rohe începe industrializarea arhitecturii. Munca sa va da naștere „stilului internațional", în care arhitectul juxtapune un ansamblu de paralelipipede albe.

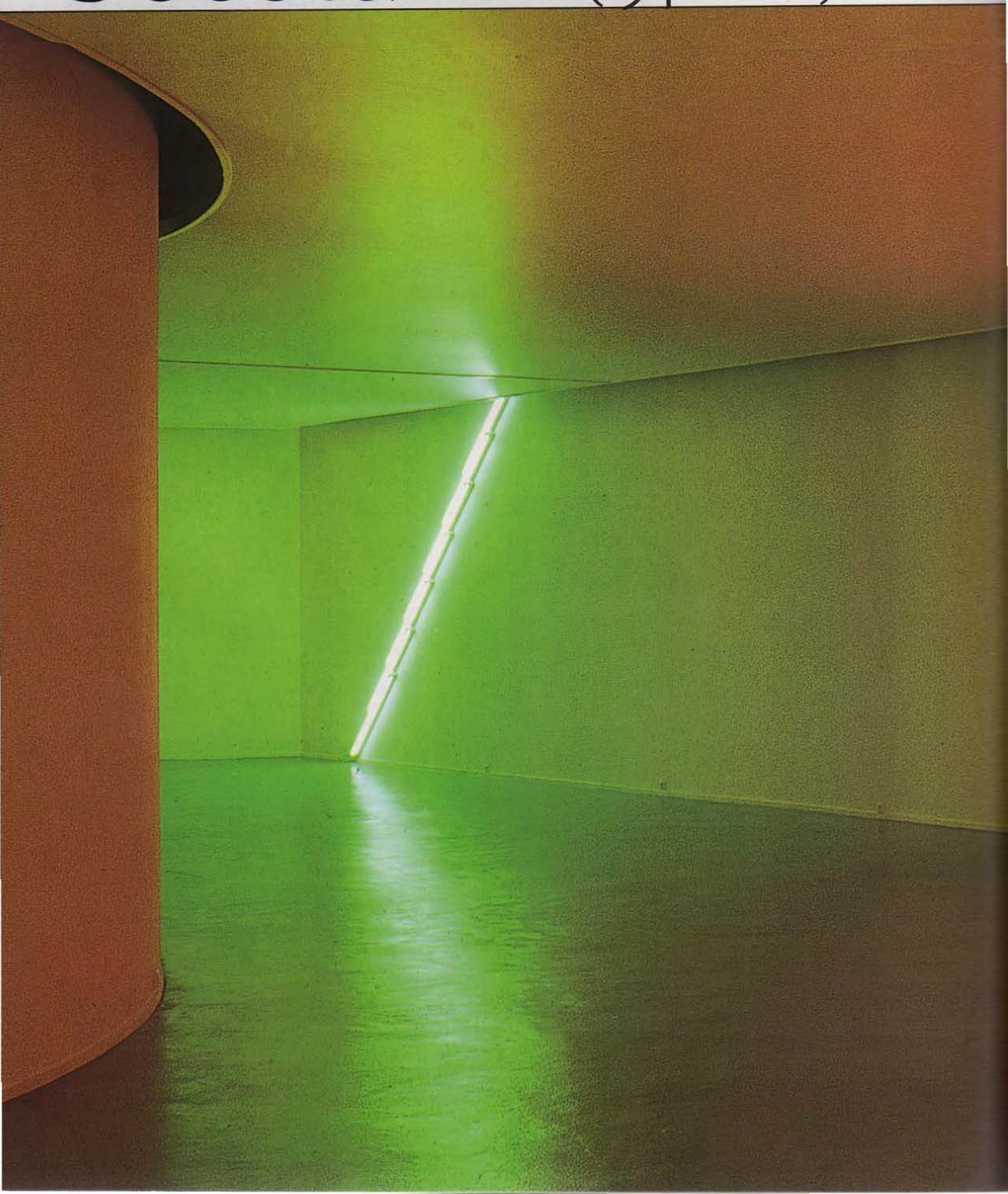


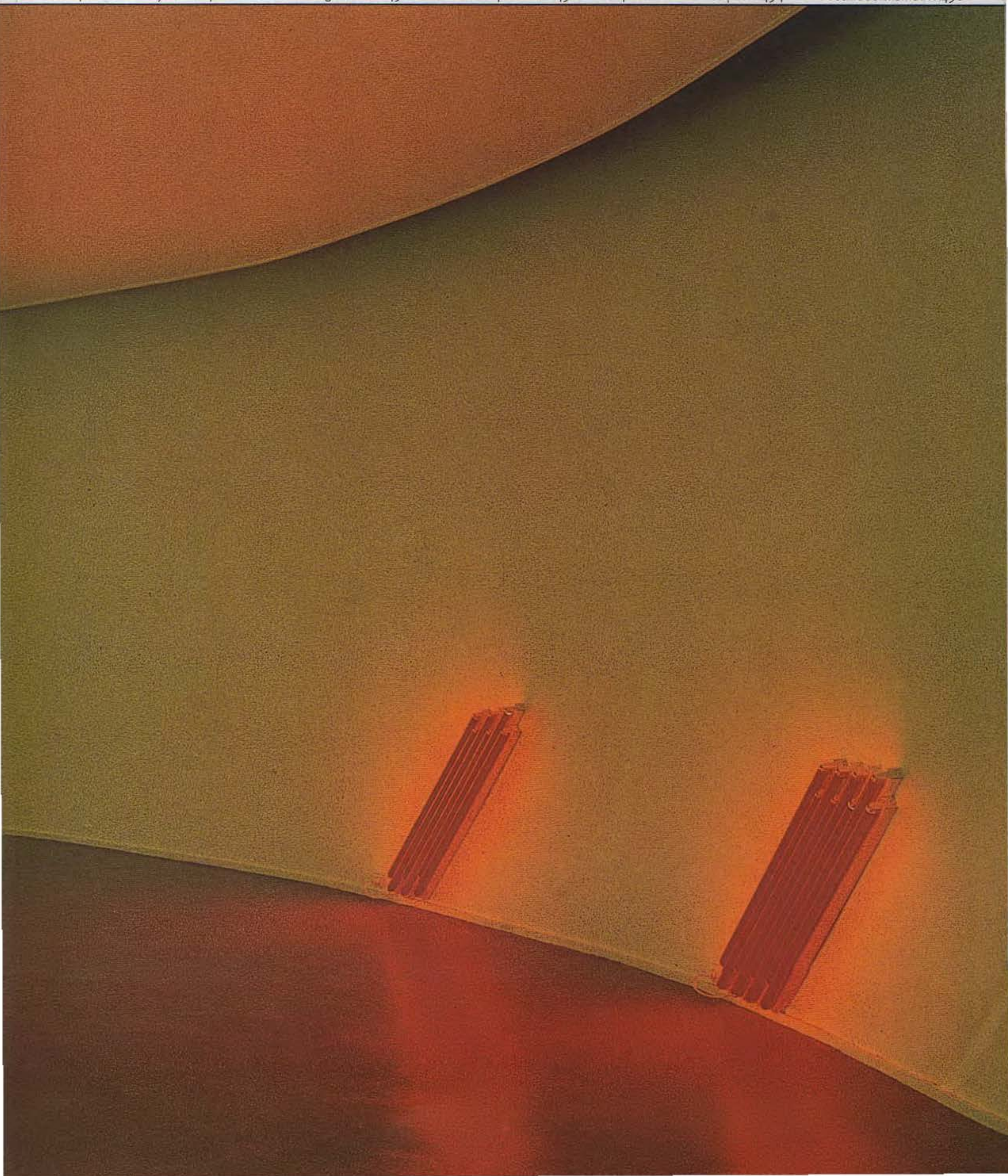
Cetatea radioasă
Le Corbusier,
1947-1952
Marsilia

Un centru de viață. Cetatea radioasă reia și multiplică pavilionul Spiritului nou, prezentat la Expoziția Artelor decorative de la Paris în 1925. Preocupat de construirea unui urbanism modern, Le Corbusier concepe Cetatea ca pe un centru de viață: în imobil se află magazine, creșe, școli, locuri de agrement... și „mașina de locuit". În exterior, nu rămân decât vegetalul și circulația.

Descendență tristă. Din nefericire, Cetatea radioasă a deschis calea blocurilor-turn, produse ale unei arhitecturi care crede în necesitatea unei vieți grupate și uniformizate. Planul Voisin („vecin"), elaborat de Le Corbusier, propune în 1921 distrugerea zonei de centru a Parisului pentru a se înălța acolo o rețea de blocuri-turn. Urbanismul actual se află abia la începutul criticii modelului corbusian, încercând să conceapă orașul fără tabula rasa sau ortogonalitate impusă.

Secolul XX (1940-2001)





Secolul XX (1940-2001)

Arta sub semnul întrebării?



Dripping (argintiu peste negru, alb, galben și roșu)
Jackson Pollock, 1948
Email pe hârtie maruflată pe pânză, 61 x 80 cm
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

Bilanțul uman, material și economic al celui de-al doilea război mondial este fără precedent în istorie. Oroarea descoperirii lagărelor de concentrare și de exterminare, unde era pusă în practică politica nazistă a genocidului, impactul psihologic al conștientizării unor consecințe de temut privind utilizarea armei atomice obsedează de acum înainte conștiințele. Aliații care luptau în numele unor idealuri democratice întemeiază în 1945 Organizația Națiunilor Unite (ONU) pentru menținerea păcii prin securitate colectivă și dezvoltare, dar neîncrederea reciprocă dintre Uniunea Sovietică și Statele Unite ale Americii declanșează războiul rece. Europa slăbită devine o miză, Germania împărțită simbolizează bipolarizarea lumii.

Puterea Americii

La sfârșitul războiului, SUA cumulează supremația militară, avansul tehnologic și științific, bogăția economică. New Yorkul se află înaintea Parisului, ca pol artistic cosmopolit; numeroși artiști europeni de avangardă, dintre care mulți suprarealiști, și-au găsit aici refugiul, în 1940 (Mondrian, Ernst, Breton, Masson, Matta, Miró, Dali, Léger...). MOMA, galerii ca a lui Peggy Guggenheim, reviste, critici influenți susțin arta contemporană. Federal Art Project-ul, din perioada New Deal, i-a îndemnat pe unii dintre artiști la angajamente radicale: Gorky, de Kooning, Rothko, Kline, Mortherwell, Newman se lansează, în perioada anilor 1940, în expresionismul abstract. În 1951, criticul H. Rosenberg denumește *action painting* pictura gestuală a lui Pollock care simbolizează, după părerea lui, vitalitatea geniului american.

Pagina precedentă
Fără titlu, Fără titlu (lui Maiakovski 1) și Fără titlu (lui Maiakovski 2)
Dan Flavin,
1975, 1987 și 1987
Tuburi de lumină fosforescentă
Expoziție la Muzeul Național de Artă Modernă, Paris, 1990

Franța își pierde rolul major în domeniul artelor

Paris, orașul marilor revoluții estetice, trăiește din reputația sa. Încă de la Eliberare, tineri pictori ca Bazaine, Manessier, Estève, Le Moal sau Tal Coat lansează nouă școală din Paris, care susține o artă abstractă elegantă, inspirată din cubism, utilizând în același timp paleta impresionistă. Și alte tendințe coexistă: căutările „matieriste" ale lui Fautrier, interesul purtat de Dubuffet artei brute, experiențele originale ale artei informale continuate de Wols, Michaux, Hartung, Atlan, Soulages, Mathieu, Tapies, creațiile mișcării Cobra (Copenhaga, Bruxelles, Amsterdam), întemeiată la Paris de un danez (Jorn), câțiva olandezi (Appel, Corneille, Constant) și un belgian (Alechinsky). În timpul războiului rece, lumea artei este și ea atinsă de dezbaterile ideologice. Artiști apropiați de partidul comunist, ca Picasso, Léger, Fougeron, pe atunci surzi și orbi la realitatea totalitară a regimului stalinist, văd în Uniunea Sovietică farul luptei împotriva capitalismului, țara care realizează utopia socialistă, cea care luptă pentru pace și susține mișcările de emancipare ale popoarelor colonizate. Lucrările lor le reflectă angajamentul.

Bipolarizarea și lumea a treia

În 1947, SUA, îngrijorate de expansiunea sovietică, optează pentru o politică de îndiguire. Pe propriul lor teritoriu, isteria anticomunistă atinge apogeul în momentul războiului din Coreea și prin urmările maccartismului. În fața acestei situații, Uniunea Sovietică, unde au fost reluate persecuțiile în masă și marile procese, denunță imperialismul american și își mobilizează tabăra, țări-satelit și partide înfrățite din Occident. Războiul rece generează o cursă excesivă a înarmărilor, însă amenințarea nucleară reciprocă face raționale crizele. Europa este cruțată de înfruntări militare, care de acum înainte au loc în afara ei. În Est, democrațiile populare reproduc modelul sovietic al statului-partid; slăvirea reușitelor unei economii colectivizate și planificate maschează cu greu penuriile

repetate. Scriitori și artiști se află în serviciul realismului socialist. După trecerea scurtului episod de liberalizare care urmează morții lui Stalin, ale cărui crime sunt dezvăluite de Congresul al XX-lea, în 1956, începe reprimarea contestărilor și a revoltelor.
În vestul continentului, democrațiile liberale, beneficiare ale Planului Marshall, intră în comunitatea celor „Trente Glorieuses" – dezvoltarea economică susținută și societate de consum. Țările colonizate din Asia, apoi din Africa își obțin mai mult sau mai puțin pacifist independența; conferința de la Bandung, din 1955, consacră emergența lumii a treia, însă nealinierea pe care o proslăvesc anumiți lideri este imposibilă deoarece dezvoltarea depinde de sprijinul marilor puteri. Zonele de tensiune între cele două mari sisteme se înmulțesc. În Cuba, venirea la putere a castriștilor și opțiunea lor politică, aceea de a așeza insula într-un raport de dependență față de sovietici, declanșează „criza rachetelor", care crește pericolul unui război nuclear. Atitudinea guevaristă a nucleelor revoluționare din America Latină și intervențiile cubaneze din Africa contribuie la dorința de expansiune sovietică în lumea a treia. Intervenția masivă a americanilor în Vietnam determină reacții de contestare ale tineretului american și european. Războaiele israelo-arabe, care se succed după anul 1948, creează un nucleu conflictual permanent în Orientul Apropiat. Șocul petrolului din 1973, factor declanșator al crizei economice din Occident, își găsește aici pretextul.

Societate de consum și noi practici artistice în sfera occidentală

Populația SUA trecuse încă din anii 1920 la o societate de consum consimțită, într-o perioadă de prosperitate asigurată de industrii tip Ford, de producție de masă standardizată, de dezvoltare a marketingului, a publicității, a creditului. Echiparea căminului cu bunuri electrocasnice și deținerea unei mașini devine idealul oricărei familii. Europa de Vest descoperă deliciile consumului în anii 1950; politica educativă multiplică numărul liceenilor și al studenților; radioul, discurile, microsionul, cinematograful, televiziunea, spectacolele sportive, toate idealizează o cultură comună; apariția unor distracții pentru timpul liber favorizează turismul; revoluția transporturilor democratizează călătoriile. Producția artistică și raporturile între artă și publicul său sunt influențate atât printr-un context sociologic și tehnologic nou, cât și prin marile curente ale gândirii, freudism, structuralism, modele lingvistice și semiologice, modele științifice.
Primii ani ai deceniului 1950 rămân marcați de apropierile îndeosebi sub raportul picturii ale diferitelor curente abstracționiste, demers strâns legat de democrația liberală (regimurile totalitare o proscriu). Artistul se opune convențiilor, constrângerilor, își exprimă libertatea și așteaptă de la spectatorul operei sale o privire emancipată, personală. Sfârșitul anilor 1950 și deceniul 1960 văd impunându-se producții plastice din ce în ce mai îndepărtate de „artele frumoase". Artiștii circulă mult, schimburile se înmulțesc datorită galeriilor instalate de o parte și de alta a Atlanticului, datorită marilor



Concept spațial. Așteptarea
Lucio Fontana, 1961
Ulei pe pânză, 61 x 46,3 cm
Galeria Karsten Greve, Paris

Peisaj cu mașini
Erró, 1969
Pictură gliceroftalică pe pânză, 200 x 300 cm
Colecție particulară



expoziții itinerante, confruntărilor organizate de muzee, bienalelor, târgurilor. Sfera culturală occidentală include de acum înainte Japonia, Coreea de Sud (N.J. Paik), Taiwanul, unde un grup de artiști întreprind căutări comparabile celor din Europa și din SUA. Acestea prelungesc adeseori problematici și experimentări din prima jumătate a secolului: influența psihanalizei, a mitologiilor, a artelor primitive, jocuri asociative, utilizarea unor obiecte, asamblaje, colaje și fotomontaje, *ready mades*, instalații. Încă din 1952, *evenimentele*, concepute, în colaborare, de muzicianul J. Cage, dansatorul M. Cunningham și pictorul Rauschenberg la Black Mountain College, prefigurează *happenings*-urile organizate de Kaprow la New York, în 1959. Aceste tentative de artă totală, care implică o participare a publicului, vor fi în curând imitate peste tot, înlocuite de *performance*-urile grupului Fluxus. De altfel, căutările privind reprezentarea mișcării se înmulțesc, spațialismul lui Fontana, arta optică (Op Art), arta cinetică, arta vizuală utilizând noi materiale, ca neonul, tehnologiile electronice, televiziunea, video, laserul. În paralel, primele lucrări de artă minimală în Statele Unite ale Americii, creațiile italiene botezate Arte povera de criticul G. Celant, studiile de artă conceptuală, de Land Art, de artă corporală, noul realism și noua reprezentare (la care se alătură acele vederi de peste tot ale lui Erró) dovedesc varietatea pistelor pe care se angajează artiștii. Abordările lor sunt extrem de variate: studii filozofice sau sensibilitate poetică, amprentă a misticismului, interogație asupra caracterului trecător al vieții, banalitatea cotidianului, luarea în râs a societății de consum, atitudinea deschis subversivă a celor apropiați de Internaționala situaționistă. Iar Funk Art practică, în manieră satirică, provocări anticulturale ostentativ erotice sau scatologice. Aceste mișcări disparate au un punct comun, acela de a nu interesa decât un public restrâns, care trebuie să știe



să privească, să mediteze. O cu totul altă receptare are Pop Art, veritabil fenomen cu ascendent în epocă care integrează în mod ironic obiectele societății de consum, moda, imaginile publicitare, vedetele de cinema, benzile desenate; în schimb, ea influențează publicitatea și designul. Născută în Marea Britanie la mijlocul anilor 1950, Pop Art înflorește la New York; mediatizarea lui Andy Warhol îi consacră răspândirea. Lucrările hiperrealiste continuă un demers destul de apropiat, chestionând cotidianul într-un mod mai deranjant.
Efervescența artistică de la sfârșitul anilor 1960 și 1970 decurge din varietatea căutărilor precedente.
Democratizarea culturii și mișcările contestatare dinamizează creația într-un context de „malformare" a artei.

Crize și mutații

Curente underground, moda rockului, a folkului, succesul grupurilor engleze (Beatles și Rolling Stones), mișcarea hippie, curentul psihedelic, consumul drogurilor, libertatea sexuală și feministă preced și însoțesc marile valuri protestatare care ating SUA și Europa la sfârșitul anilor 1960 și dezvăluie speranțele și suferința tineretului, totuși beneficiar al unei economii prospere.
În campusurile americane, mișcările studențești protestează de-a valma împotriva rasismului, a războiului din Vietnam, pentru nonviolență, critica societății de consum și a tuturor conformismelor, preocupările ecologiste. În Europa, copiii exploziei demografice de după război, „baby boom", exprimă o aceeași dorință confuză de schimbare radicală, însă revendicările lor sunt mai politizate: fascinația pentru modelele revoluționare cubaneze și chineze, denunțarea pilonilor ordinii sociale, ai instituțiilor, familiei, sistemului școlar și universitar, ai ierarhiilor. Momentul francez mai 1968, mișcare ludică împotriva unei societăți încremenite, a accelerat transformarea comportamentelor. Recăderile contestatare, din Italia și Germania, nu au fost doar sociologice: grupuri revoluționare radicale au ales terorismul.
Începând din 1970, Occidentul se confruntă cu o criză economică profundă cu consecințe sociale dureroase. Stagnarea și creșterea șomajului repun în discuție modelul de dezvoltare fordistă și politica keynesiană a statului-providență. Libertatea schimburilor încurajează repartițiile industriale într-un climat de concurență crescută, care favorizează apariția noilor țări industrializate, mai ales în Asia.
Pentru a regăsi competitivitatea și creșterea economică, țările din Nord se angajează în restructurări industriale, încurajează sectoarele de vârf, cercetarea și dezvoltarea, multiplică activitățile unor servicii care integrează revoluția informatică. Aceste orientări întăresc adeseori diferențele regionale și sociale. Atrași în

O sută de vieți și morți
Bruce Nauman, 1984
Tuburi de neon montate pe patru structuri metalice,
299,7 x 335,9 x 53,3 cm
Benese Corporation / Naoshima Contemporary Art Museum

continuare de mirajul reușitei în țările bogate, muncitorii imigrați se integrează cu greu. Orașele focalizează problemele generate de criză; sărăcia și excluderea există alături de un lux afișat. Asemenea muzicii rap, manifestările graffitis și tags dovedesc degradarea legăturilor sociale într-o contracultură urbană contestatară, uneori violentă.
Anii de recesiune provoacă dezvoltarea postmodernismului; artiștii „anacroniști", cei ai transavangardei italiene, „noii fovi" germani reintroduc reprezentarea, cultivă referințele mitologice, citatele istorice, uneori în manieră parodică; producția lor traduce noi apropieri teoretice și estetice într-o punere la încercare a prezentului față de formele trecutului.

Dispariția blocului comunist

În 1985, Mihail Gorbaciov preia puterea într-o țară încremenită de stagnarea brejnevistă, ruinată de cursa înarmărilor și de o politică externă expansionistă. Uniunea Sovietică trebuie să se dezangajeze în Asia și în Africa. Tentativele unor reforme interne, *perestroika* și *glasnost*, dezvăluie o situație căreia Occidentul nu-i măsurase gradul de descompunere. Destabilizată de revendicări privind autonomia și de rebeliuni naționale, federația dispare. În 1989, distrugerea Zidului Berlinului capătă o valoare simbolică, cea a sfârșitului războiului rece și a eliminării regimurilor comuniste din Europa de Est. Balcanii destabilizați de prăbușirea Iugoslaviei văd succedându-se conflictele la porțile unei Uniuni Europene întărite de reunificarea germană.

O mondializare ambiguă

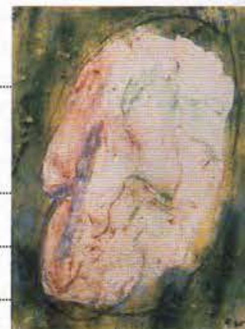
Sfârșitul secolului XX a fost marcat de apariția unor mari probleme planetare (SIDA, poluarea, efectul de seră, deșeurile industriale, defrișările, epuizarea resurselor naturale, probleme etice generate de manipulările genetice). Progresul științific nu mai suscită optimismul, ci un scepticism ambivalent sau angoasat. Falimentarea proiectului unei lumi pacifiste, mediatizarea conflictelor etnice ucigașe, furnizoare de refugiați luați sub protecția ONU sau a organizațiilor nonguvernamentale, ca și cea a violențelor regimurilor integriste provoacă indignare, compasiune, întrebări pe care le reflectă adeseori lucrările artiștilor contemporani, tentați de o reprezentare distanțată de oroare. Mondializarea economică și financiară, globalizarea informației și a comunicării, invazia imaginilor, toate acestea produc un fel de unificare a sferei artistice și culturale, devenită o nouă industrie care participă la turism și agrement. Arta se dorește internațională, îmbogățită din metisaje și din conivențele interdisciplinare pe care le permit evoluțiile tehnologice. Totodată, hegemonia occidentală durează, fapt dovedit de localizarea expozițiilor, a târgurilor, a galeriilor, a marilor vânzări și de realitatea pieței. Cu excepția Americii Latine, marile muzee de artă contemporană se află situate toate la „nord". Fie că depind de instituții de stat sau de fundații particulare, acestea sunt renovate sau mărite pentru a atrage vizitatorii.
Secolul XX este confruntat cu disparitățile unei lumi cu certitudine „globalizate" însă marcate de specificitățile istorice și culturale care alimentează căutările identitare. Tineri creatori din orizonturi geografice variate comunică prin internet, aparțin adeseori unor colectivități, creează locuri alternative de expunere și societăți independente de producție, caută sponsori pentru instalații interdisciplinare și eclectice costisitoare. Fotografia și video ocupă un loc esențial în producțiile artiștilor care își spun „realizatori" sau „semionauți"; privirea lor asupra realului este ironică sau critică, arareori subversivă.



Teatrul memoriei
Bill Viola, 1985
Instalație video și sunet
Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California

Secolul XX (1940-2001)

Date	Istorie, cultură, idei	Arte
1940-1941	• Franța, învinsă, semnează armistițiul • Invazia germană în URSS • Intrarea SUA în război	• Numeroși artiști emigrează spre Statele Unite ale Americii
1942	• „Soluția finală" nazistă	• Expoziții la New York: suprarealiști și expresioniști abstracți
1943		• Fautrier, seria *Ostaticilor* (Castelul Sceaux) →
1945	• Sfârșitul celui de al doilea război mondial • Primul calculator	• Expoziția „abstracțiunii geometrice" de la Paris
1947	• Începutul războiului rece • Planul Marshall. Reconstrucție: Fernand Léger, *Constructorii* (Muzeul Fernand Léger, Biot) →	• Jackson Pollock, primele *drippings* • Expoziția-manifest a „artei brute", organizată de Jean Dubuffet, Galeria Drouin din Paris
1948	• Crearea statului Israel	• Întemeierea grupului COBRA
1949	• China, republică populară • Crearea R.F.G. și a R.D.G.	• Lucio Fontana, *Manifest alb*
1950	• Începutul războiului din Coreea	• Proiectul lui Le Corbusier pentru orașul Chandigarh
1953	• Moartea lui Stalin • Descoperirea ADN	
1955	• Conferința afro-asiatică de la Bandung	• Expoziția „Mișcarea" • Op Art și Arta cinetică la Paris • Debut Pop Art în Marea Britanie • Prima expoziție Documenta la Cassel
1957	• Roland Barthes, *Mitologii* • Crearea Internaționalei situaționaliste	• Leo Castelli își deschide prima sa galerie la New York
1959	• Muzeul Guggenheim din New York (arhitect: F. Lloyd Wright)	• Alan Kaprow: primele *happenings*-uri
1960	• P. Restany, *Manifestul noului realism*	
1961	• Primul om în spațiu (URSS) • Construirea Zidului Berlinului	• Crearea grupului Fluxus
1962	• Acordurile de la Evian: sfârșitul războiului din Algeria • Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*	• Andy Warhol, prima serie *Marilyn*
1963		• Nam June Paik, prima instalație de televizoare „pregătite"
1964		• Triumf al Pop Art, Rauschenberg premiat la Bienala de la Veneția • Debut al reprezentării narative
1965	• Herbert Marcuse, *Cultură și societate* • Sony creează primul aparat video ușor	• Roy Lichenstein, *M-Maybe* (Muzeul Ludwig, Köln) ↑ • Artă minimală, artă conceptuală • Curentul hiperrealist în Statele Unite ale Americii
1966	• Revoluția culturală în China • Michel Faucault, *Cuvintele și lucrurile*	• „Manifestări" ale grupului B.M.P.T. • Expoziția „Eccentric Abstraction" la New York: debut al mișcării Post-minimal
1967		• Crearea ARC (Animation-Recherche-Confrontation) • Expoziția „Arte povera" la Genova







Arta sub semnul întrebării?

Date	*Istorie, cultură, idei*	*Arte*
1968	• Primăvara de la Praga, mișcare studențească • Opoziție la intervenția americană în Vietnam	• EDWARD KIENHOLZ, *MEMORIAL DE RĂZBOI PORTABIL* (MUZEUL LUDWIG, KÖLN) →
1969	• Primul om pe lună (SUA)	• EXPOZIȚIA GRUPULUI SUPPORTS/SURFACES • HARALD SZEEMAN ORGANIZEAZĂ EXPOZIȚIA „CÂND ATITUDINILE DEVIN FORMĂ" LA KUNSTHALLE DIN BERNA: ARTĂ CORPORALĂ, *PERFORMANCES*-URI, LAND ART • EXPOZIȚIA DE ARTĂ VIDEO „TV UN MEDIUM CREATIV" LA NEW YORK
1970		← LAND ART : ROBERT SMITHSON, *DIG ÎN SPIRALĂ*
1972		• DOCUMENTA 5 LA CASSEL: TRIUMFUL HIPERREALISMULUI ȘI APARIȚIA MITOLOGIILOR INDIVIDUALE
1974		• ACȚIUNEA LUI BEUYS LA NEW YORK: *I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME*
1973	• Războiul din Kippur. Șoc petrolier • Retragerea americană din Vietnam	• PRIMUL FIAC LA PARIS
1976	• Moartea lui Mao Tze Dong	← BACON, *PERSONAJ ÎN OGLINDĂ* • SERIA *FOTOGRAFII FĂRĂ TITLU* DE CINDY SHERMAN (1976-1980)
1977	• Deschiderea Centrului Georges Pompidou (arhitecți: Renzo Piano și Richard Rogers)	
1979	• J.F. Lyotard, *Condiția postmodernă, raport asupra cunoașterii*	• SOULAGES, PICTURI NEGRE
1982		• EXPOZIȚIA „ZEITGEIST" LA BERLIN • CURENTUL TRANSAVANGARDELOR, NOUA REPREZENTARE, ÎNTOARCERE LA PICTURĂ, BAD PAINTING • ARTA POST-GRAFFITI: JEAN-MICHEL BASQUIAT, *FĂRĂ TITLU* (GALERIA BRUNO BISCHOFBERGER, ZÜRICH) →
1984		• EXPOZIȚIA „PRIMITIVISMELE ÎN ARTA SECOLULUI XX", MOMA, NEW YORK
1985	• *Perestroika* lui Mihail Gorbaciov în URSS • Descoperirea virusului HIV	
1986		• „GROUP SHOW" LA SONNABEND (JEFF KOONS, MEYER WEISMAN, PETER HALLEY, ASHLEY BICKERTON)
1987		• BARBARA KRUGER, *FĂRĂ TITLU (CUMPĂR, DECI EXIST)*
1989	• Primăvara de la Beijing; Căderea Zidului Berlinului și reunificarea Germaniei (1990)	• „MAGICIENII PĂMÂNTULUI", CENTRUL GEORGES POMPIDOU, PARIS
1992	• Vârful Pământului la Rio de Janeiro	• JEFF KOONS, *PUPPY*
1993		← DAMIEN HIRST, *DOUĂ FORME IDENTICE CARE ÎNOATĂ ÎNTR-O MIȘCARE FĂRĂ SFÂRȘIT* (GALERIA B. BISCHOFBERGER, ZÜRICH)
1995		• DOUĂ PERCEPȚII DIVERGENTE ALE ARTEI CONTEMPORANE. JEAN CLAIR, „IDENTITĂȚI, ALTERITĂȚI" LA BIENALA DE LA VENEȚIA; REPREZENTAREA UMANĂ; CATHERINE DAVID LA DOCUMENTA DE LA CASSEL: INSERȚIA ARTEI ÎN SPAȚIUL SOCIAL
2000	• Tate Modern din Londra • Berlin redevine capitala germană. G. Merz, instalație luminoasă în Potsdamer Platz →	• DESCHIDEREA PAVILIONULUI PRIMELOR ARTE LA LUVRU • BIENALA DE LA LYON, „PARTAGES D'EXOTISME"

Parisul după război

Între declin și reconstrucție

De la Salonul de toamnă din 1944 la prima sa Bienală din 1959, Parisul de după război face dovada unei anumite vitalități artistice, oarbă însă la noua configurație internațională a lumii artei.

Deschiderea, în 1947, a Muzeului Jeu de Paume și a Muzeului Național de Artă Modernă semnalează o dorință de apropiere între stat și pictura actuală. Protagoniștii mișcărilor avangardiste din prima jumătate a secolului devin eroi oficiali și consacrați: Pablo Picasso (care triumfa la Salonul de toamnă din 1944) și Henri Matisse, dar și Pierre Bonnard, Georges Braque, Marc Chagall, Fernand Léger, Georges Rouault. Încă din 1941, în plină ocupație, expoziția „Douăzeci de tineri pictori de tradiție franceză" pregătea, cu Jean Bazaine, Charles Lapicque, Jean Le Moal, Alfred Manessier, André Marchand, Édouard Pignon sau Pierre Tal Coat, imaginea unei „școli de la Paris" a cărei coerență foarte relativă maschează de fapt caracterul ei eteroclit.

Angajare, realism, mizerabilism

Pictura figurativă încearcă o revenire și apare la Salonul pictorilor martori ai timpului lor. Mai mult, trebuie să se facă diferența între realismul socialist al lui Fourgeron, încurajat de partidul comunist (cel puțin până în 1953) și realismul mai puțin servil, deși angajat, al lui Edouard Pignon sau Paul Rebeyrolle. În ceea ce privește mizerabilismul (sau expresionismul francez) al lui Francis Gruber, Bernard Lorjou, Bernard Buffet (considerat în perioada aceea „cel mai mare pictor francez după Picasso") sau al lui André Marchand (alt succesor prezumtiv al lui Picasso), acesta cunoaște un succes de durată, bazat mai ales pe efectele unor mode și a strategiilor de piață.

Geometrică, cinetică, Op Art, artă concretă

În perioada imediat următoare războiului, abstracțiunea geometrică reprezintă, împotriva figurativului, o moștenire a Bauhaus-ului, a grupului Cercle et Carré (Cerc și pătrat) și a mișcării De Stijl. Jean Dewasne, Auguste Herbin (teoretician al unei „arte figurative nonobiective"), Alberto Magnelli, Richard Mortensen expun la Galeria Denise René și la Salonul noilor realități.

Parizience la piață
André Fougeron, cca 1947
Ulei pe pânză, 130 x 195 cm
Muzeul de Artă Modernă, Saint-Etienne

Pictură și luptă a claselor. Prezentată la Salonul de toamnă din anul 1948, această pânză precede un manifest apărut în decembrie în *Noua critică*: „Pictorul cu turnul său", în care Fougeron, denunțând impostura abstracțiunii, face apel la o artă angajată la îndemâna poporului.



Anii de penurie. Coșurile și portofelele sunt goale și resemnarea clienților se citește în atitudinea acestora și în ochii lor plecați. Rușinea colorează obrajii figurii centrale, în timp ce, în spatele ei, o față impasibilă interpelează fix spectatorul.

Dilema abstracțiunii. În 1952, de Staël produce scandal la Salonul din mai prin revenirea sa la figurativ *(Parc des Princes)*. El pictează după motivul peisajelor simple în maniera lui Braque, iar compozițiile sale, savant ordonate, etalează un travaliu accentuat al materiei, al culorii și al luminii.

Mitul romantic al destinelor tragice. Oricare ar fi cauza, sinuciderea artistului intervine într-un moment în care lucrările sale fac obiectul unor puternice speculații. Independent de calitatea reală a operei, artistul devine, după cuvintele criticului Michel Ragon, „martirul artei abstracte" și, precum Serge Poliakoff sau Bernard Buffet, un erou al picturii franceze contemporane.

Peisaj mediteranean
Nicolas de Staël, 1953
Ulei pe pânză, 33 x 46 cm
Colecția Thyssen-Bornemisza, Madrid



Abstracțiunea geometrică găsește o prelungire în Op Art și cinetică prezentată în anul 1955 de expoziția „Mișcarea" la Galeria Denise René, ca și în studiile matematice ale Grupului de cercetare a artei vizuale fondat în anul 1960 și în arta concretă a artistului elvețian Max Bill.

Abstracțiuni, tașism: „școala de la Paris"

În 1947, expoziția „Imaginarul" de la Galeria Luxemburg determină apariția unei abstracțiuni apreciate ca fiind lirică. Prelungind abstracțiunea pictorilor de „tradiție franceză", pictorii gestualiști (Hans Hartung, Pierre Soulages, Gérard Schneider, Jean-Michel Atlan, Bram Van Velde, Georges Mathieu) sau informaliști (Camille Bryen, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Henri Michaux, Jean-Paul Riopelle, Wols) găsesc ecouri în Germania cu grupul Zen 49 (Baumeister, Bissier, Geiger) sau scandinavii din grupul Cobra în 1951.

În octombrie 1959, în perioada primei Bienale de la Paris, André Malraux proclamă, cu lirism, Parisul ca far etern al artelor. În momentul în care expresionismul abstract triumfă în America și când tinere avangarde reinventează modernitatea atât în Europa cât și în SUA, Franța „școlii de la Paris" trăiește proceduri uzate, în iluzia splendorii sale trecute și în mitul naționalist al eternului geniu francez.



PICTURĂ
PIERRE SOULAGES, 1956
ULEI PE PÂNZĂ, 195 X 130 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

Luminozitatea negrului. Negrul, care va deveni în 1979 singura culoare a lucrărilor sale, este ales de artist din motive strict picturale. Alternanța aplaturilor și a striurilor produse de perii, greble, pensule și instrumente de fabricație proprie dinamizează suprafața prin diferențele de materie și de textură, creând variații de culoare și de valori: „Prin amestec optic, el își creează o calitate specifică de griuri colorate: aceste griuri nu imită lumina, ele sunt această lumină."

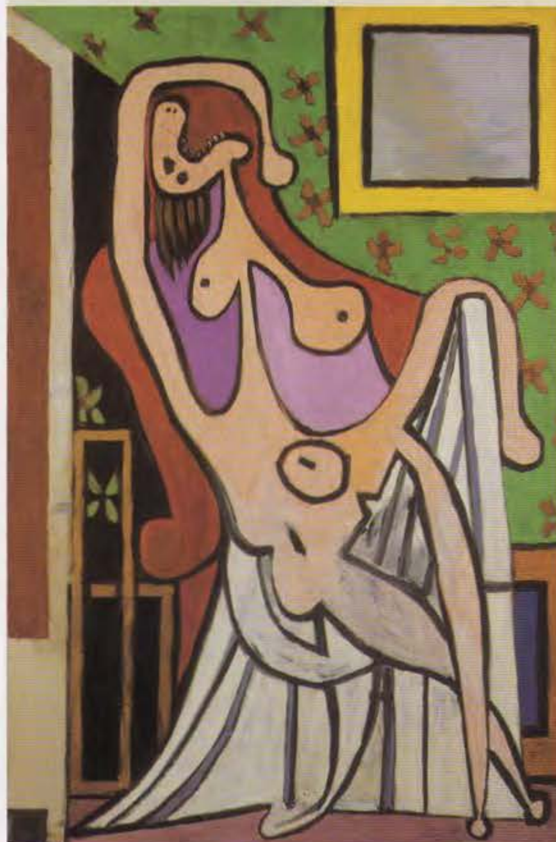


FĂRĂ TITLU
HANS HARTUNG, 1951
ULEI PE PÂNZĂ, 38 X 61 CM
GALERIA N. SEROUSSI, PARIS

Pictură gestuală și caligrafie. Asemenea mișcării *action painting* a americanilor, pictura lui Hartung constă în „a lăsa urma gestului pe hârtie". Transcriind o emoție care se dorește lizibilă de către spectator, această formă de scriitură se referă parțial la caligrafia orientală. Un japonism revendicat în egală măsură de Mathieu, Soulages, Schneider, Degottex sau Henri Michaux.

Picasso postcubist

„Veți mai continua să pictați? Da, pentru că aceasta este pasiunea mea" – Picasso, 1959



Pictura dezordinii. Picasso traversează în anii 1920 o fază de mare dezordine, în care biografii au văzut oglindirea decepțiilor sentimentale ale menajului cu Olga Kokhlova. Este o lucrare rezultată din durere. „Niciodată vreun pictor nu a detestat și nu s-a temut în așa măsură de femei, nu a fost atât de obsedat de ele și nu a pus atâta înverșunare în a le distruge", scrie André Fermigier. În această reprezentare, alături de violență, apare enigma unui tablou-oglindă, un fel de gol opac spre care este atrasă privirea.

MARE NUD CU FOTOLIU ROȘU
PABLO PICASSO, 1929
ULEI PE PÂNZĂ, 195 X 129 CM
MUZEUL PICASSO, PARIS



CORIDA: MOARTEA TOREADORULUI
PABLO PICASSO, 1933
ULEI PE PÂNZĂ, 32,2 X 40,3 CM
MUZEUL PICASSO, PARIS

Tauromahiile. În anii 1933 și 1934, Picasso întreprinde două călătorii în Spania, unde nu mai fusese de multă vreme. El revine de acolo cu imaginea Minotaurului. Despre Picasso s-au scris multe *aficionado* (că era copil la Malaga și că va redeveni copil în anii 1960, într-o manieră ceva mai folclorică, în sudul Franței). Această corida este mai presus de orice o compoziție magistrală: scena este văzută în gros plan și invadează literalmente spațiul tabloului.

Perioada dintre cele două războaie mondiale este pentru Picasso momentul tuturor căutărilor și al tuturor îndrăznelilor. S-a putut spune atunci că „abandonase cubismul".

Așa cum explica într-o monografie apărută în 1925 poetul Pierre Reverdy, „ceea ce îi derutează mai ales pe oameni este faptul că Picasso, spre deosebire de artiștii cu un temperament mai slab sau, mai mult, fără temperament, în loc să se instaleze într-o modalitate de expresie strictă, să-și organizeze cu zgârcenie câteva tehnici lipsite de importanță, a lăsat deschis, limitându-și totodată puterea și având o conștiință clară a forței sale, un câmp mai larg experienței și în felul acesta s-a înzestrat cu aripi din cele mai puternice". Aceste aripi puternice îl vor purta pe Picasso până la moartea sa, în 1973, în multiple direcții. În anii 1920, el este tentat de o întoarcere la marele clasicism, unde raportarea la Ingres este evidentă, apoi la un cubism liniștit; în sfârșit, influența suprarealismului se vădește cu ușurință în arta sa din jurul anului 1925. Fantasticul îl solicită: aceasta este și perioada în care artistul își ia libertăți în ce privește anatomia acelor



CLAUDE DESENÂND
PABLO PICASSO, 1954
ULEI PE PÂNZĂ, 116 X 89 CM
MUZEUL PICASSO, PARIS

Picasso intim. Această pictură se situează într-un moment de ruptură; ruptură politică de partidul comunist, dar și ruptură de Françoise Gilot care a plecat în toamna anului 1953 cu copiii lor, Claude și Paloma. În anul următor, de Paști, Picasso îi primește într-o scurtă vacanță. El pictează o serie delicată și sentimentală într-un stil matisian și decorativ.

Baigneuses pe care le pictează la Dinard în 1927 și 1928. Dacă neliniștea plastică moștenită de la cubism se păstrează, ei i se adaugă o anumită fidelitate a mijloacelor tehnice deprinse în perioada cercetărilor cu Georges Braque în 1911. O fidelitate relativă, se înțelege. El nu se ferește de incursiuni frecvente acolo unde nimeni nu s-ar aștepta: arabescul, culoarea stridentă și relieful voluminos. Artistul păstrează o anume tandrețe pentru jocul planurilor, pentru linia spartă brutal în segmente, pentru culorile austere și pentru formele aplatizate. Toate aceste cercetări, pe care doar o cronologie riguroasă și detaliată poate să le explice, se află în serviciul unui singur subiect: el însuși. „Fiecare tablou este o fiolă din sângele meu", spune el.

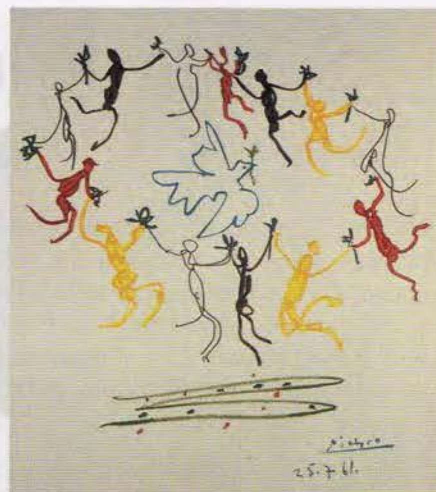
Perioada angajamentelor

Declanșarea, în 1936, a războiului civil spaniol trezește în Picasso o durere ascunsă care se va exprima politic în seria lucrărilor *Amăgirile și dezamăgirile lui Franco* (1937) și mai ales în *Guernica*, tablou pictat după ce avioanele Luftwaffe au bombardat micul oraș basc, centru al rezistenței republicane. „*Guernica* este singura mea pânză simbolică. În acest caz, este vorba despre o alegorie, de aceea am ales taurul, calul etc. Această pictură este expresia precisă și soluția unei probleme." Pentru Picasso, aceasta înseamnă lupta împotriva reacțiunii și a morții. Prin pictură, el își dovedește refuzul în fața războiului (care va inspira în special lucrarea de la capela din Vallauris). După al doilea război mondial, Picasso intră în Partidul Comunist Francez (înainte de ruptura din 1953).

Ultimul Picasso

Ultimii douăzeci de ani de creativitate excepțională a artistului — în paralel cu pictura sa în tehnică tradițională, el va aduce constant inovații în gravură și în sculptură — sunt faze alternative de studiu și interpretări ale vechilor maeștri (*Femeile din Alger* de Delacroix, *Meninele* de Velásquez, *Dejun pe iarbă* de Manet) și întoarcere la „motiv", viața și femeile, iubirile sale: Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot sau Jacqueline Roque. Puțin câte puțin, în jurul lui se construiește o formidabilă mitologie, pasionant amestec de mondenități și de căutări îndrăznețe, comunicate divers, de la stilul *Paris Match* la *Nouvelle Revue française*. Până la moartea sa, forța inventivă a acestui artist unic rămâne intactă în toate domeniile creației sale.

Hora tinereții
Pablo Picasso, 1961
Guașă,
Colecție particulară



Picasso în secolul său. După război, Picasso devine foarte popular ca ilustrator: ilustrațiile sale reprezentând porumbeii păcii, imnurile tinereții, apoi cele mai convenționale ale temelor hispanizante (Don Quijote) au făcut înconjurul lumii sub toate formele și pe toate suporturile. Aceste crochiuri, adeseori destinate să hrănească legenda unui personaj îmbrăcat invariabil cu un maiou în dungi și mâzgălind fețele de masă ale cafenelelor, reprezintă una din celelalte fațete ale unui Picasso plurivalent și spontan pentru revistele de mare tiraj.

„Nu caut nimic, nu mă folosesc de mine decât pentru a pune cât mai multă umanitate cu putință în tablourile mele. Cu atât mai rău dacă acest lucru îi și ofensează pe câțiva dintre cei care idolatrizează efigia umană convențională. N-au, de altfel, decât să se privească ceva mai atent într-o oglindă..."

Pablo Picasso, Aprecieri despre artă, *1946*

Atelierul, pictorul și modelul său
Pablo Picasso, 1963
Creion, grafit, creion colorat, creion cerat,
21 x 27 cm
Muzeul Picasso, Paris

Mitul artistului. Această serie desenată și pictată la Mougins în perioada anilor 1963-1964 este o temă recurentă în opera lui Picasso. A vedea în această lucrare o reflectare a activității artistului însuși ar fi o greșeală. Pictorul este reprezentat aici cu arsenalul său: pensule, paletă, șevalet. În ceea ce-l privește pe Picasso, picta adeseori fără paletă, fără șevalet, pe o pânză întinsă orizontal... Este vorba deci despre expresia unei nostalgii („Ah, dacă aș fi pictor!", va spune el fotografului Brassai), dar mai ales a unei meditații fără sfârșit asupra mitului fondator al creației pe care îl abordase încă din 1926, realizând ilustrațiile la *Capodopera necunoscută* de Balzac. Ca de obicei, pictorul s-a reprezentat aici din profil, punând între el și model, între el și creație, obstacolul pânzei.



Școala de la New York

Capitala modernității

Apărută din cubism, din suprarealism și din expresionism, arta americană din perioada de după război se detașează progresiv de acestea și inventează o nouă modernitate, reprezentată de expresionismul abstract și principalele sale curente, *action painting* și *color field*.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, Statele Unite ale Americii, marcate de marea criză din 1929, și-au cucerit o oarecare autonomie prin raport cu modelele europene. Dacă abstracțiunea geometrică a American Abstract Artists reia moștenirea cubismului, arta americană rămâne cu precădere figurativă, prin regionalismul care reprezintă America rurală sau urbană (Thomas Benton, Grand Wood, Edward Hopper) realismul social (Ben Shahn, Stuart Davis), apropiat de muralismul mexican (José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros), prin fotografia documentară (Walker Evans, Dorothy Lange) și precizionismul (Charley Sheeler, Charles Demuth, Georgia O'Keefe) cu referințe la mașinism și la modernismul peisajelor industriale sau urbane tratate într-un formalism înrudit cu *straight photography*. Cu toate acestea, încă din anii 1940, abstracțiunea începe să o ia înaintea artei figurative.



PĂDURE VRĂJITĂ
JACKSON POLLOCK, 1947
ULEI PE PÂNZĂ, 221,3 X 114,6 CM
COLECȚIA PEGGY GUGGENHEIM, VENEȚIA

***Dripping* și *all over*.** În 1947, Pollock rupe legătura cu retorica suprarealizantă a primelor sale lucrări. El răspândește picurări și scurgeri de culoare (*dripping* sau *pouring*) pe toată suprafața pânzei (*all over*) puse direct pe sol. O tehnică prin care, rupând cu clasica opoziție dintre fond și motiv, se creează un spațiu nou și bidimensional, o reprezentare în sine, așa cum cere titlul.

Acțiune și stăpânire. *Dripping*-ul nu exclude controlul: dacă, în anumite *poured paintings* se vede cum traseul culorilor depășește cu mult suprafața tabloului, Pollock recreează cel mai adesea un cadru în interiorul câmpului, arătând astfel o mare stăpânire a gestului.



FEMEIE I
WILLEM DE KOONING, 1950-1952
ULEI PE PÂNZĂ, 193 X 147 CM
MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Un expresionism abstract figurativ. După o scurtă perioadă abstractă, De Kooning revine în 1950 la reprezentare, producând un relativ scandal printre cei care estimează că abstracțiunea este desăvârșirea, împlinirea modernității. Mulți artiști ai școlii din New York refuză totuși calificativul de „pictori abstracți", concepând tabloul ca pe o „arenă pusă la dispoziția intervenției lor", după părerea criticului Harold Rosenberg.

Anatomie și (des)figurare. Această reprezentare a „unei" femei conjugă, după părerea artistului, amintirea unei tinere zărite pe o stradă din New York cu aceea a unor matroane așezate pe o bancă, a unei amante de o zi sau a zeițelor mesopotamiene. Violența execuției, aliată cu travaliul hârtiilor decupate, lipite, pictate, apoi deplasate la întâmplare în câmpul pânzei, dezvăluie o adevărată anatomie a picturii și a impulsurilor artistului.

Suprarealism și abstracție

Începutul celui de-al doilea război mondial marchează o întoarcere decisivă în evoluția artelor în Statele Unite ale Americii: această perioadă este martora sosirii în SUA a unor artiști europeni care fug de o Europă dezmembrată de război. Suprarealiști ca André Masson, Roberto Matta sau Juan Miró au o influență decisivă asupra pictorilor din New York, cărora le transmit gustul pentru automatism și biomorfism, care le permite să scape de modelul cubist, ca și pentru problematica inconștientului. Artiștii se reunesc în grupuri, cenacluri, școli: The Ten (Mark Rothko, Adolph Gottlieb), Greenwich Village (Stuart Davis, Arshile Gorky, Willem de Kooning, David Smith, John Graham), Subjects of the Artists (William Baziotes, David Hare, Robert Motherwell, Barnett Newman, Rothko, Clyfford Still). Ei expun în galeriile negustorilor de artă precum Peggy Guggenheim, Samuel Kootz sau Betty Parsons și formează un ansamblu recunoscut în curând de critică sub numele de școala de la New York.

Action painting

În 1952, criticul Harold Rosenberg lansează și teoretizează, în legătură cu lucrările lui Pollock, Kooning, Franz Kline sau Motherwell, noțiunea de *action painting* (pictura acțiunii). Denumirea insistă pe angajarea fizică și gestualitate care primează în elaborare: „Ceea ce se întâmplă pe pânză nu este o imagine, ci o acțiune".

Prin culoarea, adesea aruncată violent pe pânză, prin mișcările pensulei lăsate clar vizibile, prin imediatul și instantaneul gestului, pictorul exprimă o tensiune interioară, o pulsație al cărei teatru devine pânza.



Fără titlu (G. S.)
Franz Kline,
1955
Ulei pe pânză,
99,07 x 99,07 cm
Galeria Richard Gray, Chicago

Ritmul orașului și ritmul picturii. Încă de la prima sa expoziție personală din 1950, Kline se impune ca o personalitate influentă a expresionismului abstract. Prelucrări de peisaje urbane, largile urme negre ale pensulei dezvoltă la scară mare desene și crochiuri realizate cu cerneală pe hârtie și ritmează suprafața albă ca o scriitură abstractă.



Monstru
Robert Motherwell,
1959
Ulei pe pânză, 198,1 x 299,7 cm
National Museum of American Art
Smithsonian Institution,
Washington

Un pictor polivalent. Diplomat în filozofie, traducător al lui Paul Signac, profesor de istoria artei și arheologie, Motherwell este marcat de psihanaliză, de romantismul și simbolismul literar francez (*Lebăda lui Mallarmé*, 1944), Joyce și Garcia Lorca, la care lucrările sale fac constant referire. Între 1943-1947, Motherwell pune împreună colajul și pictura, un fel de postcubism suprarealist; în 1948, desenul în cerneală *Elegie pentru Republica spaniolă*, proiect de ilustrare a unui poem de Harold Rosenberg, inaugurează trecerea la marile ritmuri în alb și negru pe care artistul le va continua pe parcursul întregii sale cariere.



Dunga verde
Mark Rothko
Ulei pe pânză, 50,8 x 25,4 cm
Colecția Menil, Houston

Tensiunile tabloului. După o perioadă figurativă inspirată de expresionism, motivele lui Rothko devin mai simple și fac legătura cu ansamblul câmpului tabloului. Intensificarea culorilor începe să primeze asupra definiției formelor, ajungând la mase colorate care umplu suprafața conform unor echilibre vizuale cu efecte dramatice elaborate. Rothko respinge pentru pictura sa categoria de „abstracțiune", preferând ca plajele din tablourile sale să fie definite ca „actori" ai unei drame universale și intime: „Pictura să devină la fel de sfâșietoare ca teatrul și poezia", spunea el. De altfel, limitele nebuloase ale maselor le anulează gravitația și creează, în tablou, registre care le pot evoca pe cele ale anumitor picturi tradiționale din Extremul Orient.

Jericho
Barnett Newman, 1968-1969
Acrilic pe pânză, 268,5 x 286 cm
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

Vidul structurant. Deși întotdeauna pictor, Newman a preferat mult timp scrisul și activitatea teoretică. În căutarea unei imagini unificatoare, el integrează în tablouri una sau mai multe benzi verticale și laterale, elemente structurante ale tuturor lucrărilor sale. Acest „fermoar", semn al rectitudinii și al separării care creează unitatea, este și o aluzie permanentă la tabloul care își ia propria sa limită ca unic motiv. Impregnat de cultură religioasă, el dă lucrărilor sale titluri biblice.

Color field-ul, o mistică a culorii

Cum se emancipează subiectul picturii de moștenirea convențiilor europene? Pentru susținătorii *color field*-ului, un tablou nu poate reprezenta altceva decât pe el însuși. Nici o aluzie la o realitate exterioară sau la o narațiune oarecare nu trebuie să-l constrângă, în dezvoltarea sa autonomă și liberă. Comparând evoluția lucrărilor lui Newman, Ad Reinhardt, Rothko și Still, distanța de susținătorii *action painting*-ului este vizibilă. Ei elaborează imense „câmpuri de culoare" *(color fields)* a căror juxtapunere construiește dramaturgia tabloului. Asemenea lui Pollock sau a lui Still, fondatorii *color field*-ului renunță la ierarhia tradițională între reprezentare și fondul acesteia. Dar dacă ei resping foarte devreme noțiunea de compoziție în beneficiul unei tratări *all over* (de la un capăt la altul) a suprafeței pictate, este pentru a-i conferi o valoare spirituală, proprie exprimării unei aspirații spre absolut și, pentru Newman în special, spre sublim. Încărcătura existențială ce caracterizează *action painting*-ul se exprimă, în *color field*, prin căutarea unei intensități cromatice inedite. Utilizarea sistematică a unui format mare, începând din anii 1950, trebuie să suscite în spectator senzația unei angajări totale, fizice și mentale, în fața operei.

Nu acolo, aici! Acest titlu al unei lucrări a lui Newman rezumă o

concepție nouă a tabloului care devine câmp al unei experiențe. Formatul de dimensiuni mari, folosirea culorii vii a cărei expansiune nu mai este limitată de referințele culturale europene, exprimarea unei trăiri plenare a clipei prezente și, în ansamblul său, ambiția universalistă a mișcării *color field* au fost analizate și susținute cu ardoare de criticul Clement Greenberg în *Peinture à l'americaine (Pictură în tradiție americană)*, o serie de articole publicate între anii 1955 și 1958. Însă foarte repede, ca reacție la lirismul expresionismului abstract, Frank Stella și arta minimală vor respinge ideea unui conținut metafizic al picturii, pentru a reafirma primatul formei.

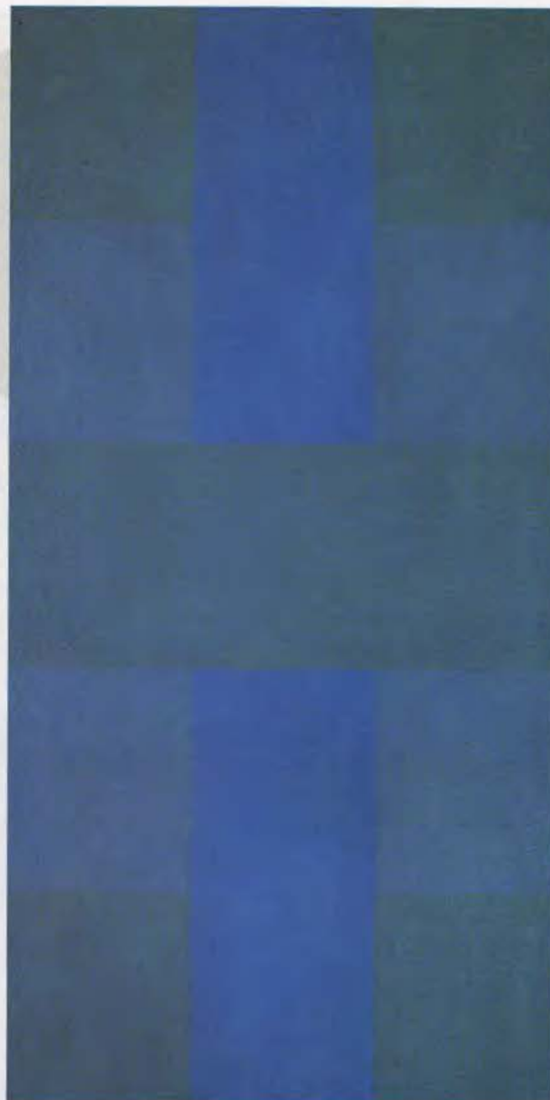
O artă națională?

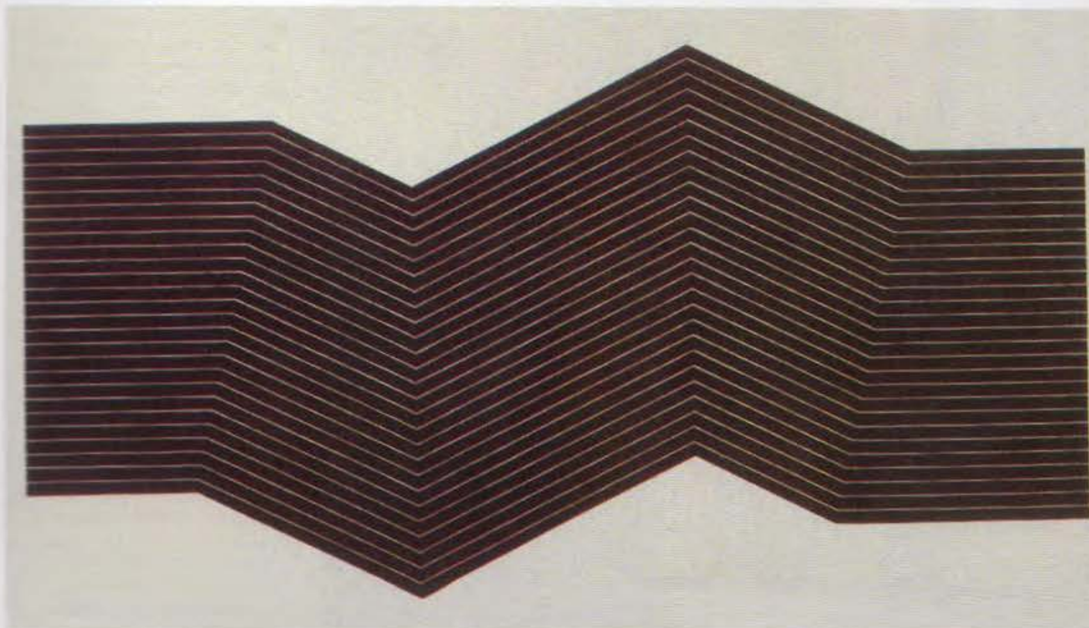
„Ideea, atât de mult răspândită aici, a unei picturi americane izolate mi se pare absurdă, așa cum mi s-ar părea absurde matematica sau fizica pur americane. În alți termeni, această problemă nu există și, dacă ar exista, s-ar rezolva de la sine: un american este un american și pictura sa este, firește, determinată de acest fapt, fie că vrea sau nu. Însă problemele esențiale ale picturii contemporane sunt independente de o țară, oricare ar fi ea" (Pollock).

Deși majoritatea expresioniștilor abstracți au fost angajați în mișcarea de stânga înainte de război, pictura lor sfârșește prin a reprezenta anumite valori ale Americii liberale (libertate și individualism în special) și devine un semn al puterii Statelor Unite ale Americii de după război. Așa cum o indică renumita frază a lui Pollock, arta americană oscilează între „americanitatea" sa și ambiția sa universalistă, o poziție care corespunde aspirațiilor mai generale ale țării, cel puțin după începutul secolului.

PICTURĂ ABSTRACTĂ, ALBASTRU
AD REINHARDT, 1953
ULEI PE PÂNZĂ, 50,8 X 25 CM
GALERIA PACE WILDENSTEIN, NEW YORK

„Nici un obiect, nici un subiect, nici un material." În anii 1940, pictura abstractă a lui Ad Reinhardt se populează de semne apropiate de caligrafie, care vor umple progresiv totalitatea câmpului pictural până la a se topi în suprafețele colorate. Picturile ulterioare nu mai prezintă nici o formă specifică, ci o diviziune a câmpului care se apropie de monocrom. Din 1953 până la moartea sa, în 1967, Reinhardt se consacră elaborării unor picturi negre, adeseori de formă pătrată, evitând orice evocare figurativă (figuri sau peisaje) determinată de formatul însuși. Aceste *Picturi ultime (Ultimate Paintings)* nu lasă să se vadă decât o variație întreținută de valori, în formă de cruce. Ele îl vor influența atât pe Franck Stella ca și pe susținătorii minimalismului care, încă din anii 1960, vor relua o afirmație a pictorului: „Arta ca arta. [...] Aceasta este și nimic altceva."





NUNCA PASA NADA
FRANK STELLA, 1964
ULEI PE PÂNZĂ, 270 X 540 CM
FUNDAȚIA LANNAN, NEW YORK

Formatul ca matrice. Seria picturilor negre ale lui Frank Stella, începută în 1959, nu datorează generației *color field*-ului decât rezolvarea unor mize formale. Stella reține complexitatea, sub învelișuri simple, a unui motiv recurent care se deduce din forma generală a tabloului. Michael Fried vorbește în anul 1966 despre „structură deductivă", referindu-se la motivul creat de Barnet Newman (raportarea permanentă la verticala care amintește marginea tabloului), însă exemplificată și pusă în sistem de Frank Stella. Ceea ce par a fi benzile negre este pictat, în timp ce liniile albe lasă să se vadă pânza curată. Fără a recurge la perspectivă sau la raportul reprezentare-fond, Stella restituie iluzia unui volum realizând acele *shaped canvases* („tablouri modelate" sau „puse în formă").

Cobra

Artă liberă și libertate în artă

Marcați de dezastrele războiului, artiștii din grupul Cobra invocă instinctul, spontaneitatea și libertatea pentru a restabili relațiile dintre viață și artă după exemplul societăților primitive.

Spre o deschidere internațională

Mișcarea Cobra, cuvânt constituit din primele silabe ale capitalelor de origine ale artiștilor (Copenhaga, Bruxelles și Amsterdam), a fost fondată la 8 noiembrie 1948, în Cafeneaua Notre-Dame din Paris. Ea reunește artiști și scriitori danezi (Asger Jorn, Henry Heerup, Egill Jacobsen, Carl Henning Pedersen), belgieni (Christian Dotremont, Joseph Noiret) și olandezi (Karel Appel, Constant Corneille). Activă până în noiembrie 1951, Cobra revendică „o internaționalizare a avangardei" în afara scenei pariziene și se constituie în Internațională a Artiștilor Experimentali (IAE). Mișcare activistă, sprijinindu-se pe suprarealismul istoric și pe materialismul dialectic, Cobra susține activitatea colectivă, bazată pe angajarea socială și revoluționară a artistului. Cobra are multe expoziții la Amsterdam, la Paris, la Liège și publică reviste, precum *Cobra* (zece numere), organ de presă cu răspândire internațională, cu suplimentul său *Micul Cobra* în Belgia, și *Reflex*, purtătorul de cuvânt al Grupului experimental olandez. Dorința de internaționalism, care se caracterizează prin contacte strânse între Cobra și artiști din diferite țări, prin colaborări artistice, este însoțită de cea de a găsi „formele realității comune simțurilor tuturor oamenilor" (Jorn), adică o artă în căutarea originilor, a copilăriei sau a umanității. În ciuda unei existențe scurte, Cobra a avut audiență internațională și și-a exercitat influența asupra unor artiști germani, englezi, francezi, islandezi și japonezi.

Artiști „experimentali"

Proveniți din gruparea belgiană Suprarealism revoluționar



În acțiune, au arătat sursa frumuseții lor
Karel Appel
Afiș, 79 x 60 cm
Colecție particulară

O reprezentare minimală. După ce a participat în 1948 la crearea Grupului experimental olandez, împreună cu compatrioții săi Constant și Corneille, și la revista *Reflex*, Karel Appel aderă la grupul Cobra, în perfect acord cu acesta. Artistul juxtapune forma și conținutul, reprezentarea și scrisul, desenul și culoarea într-o compoziție sintetică. Personajul desenat cu o linie rapidă și simplificatoare, îmbrăcat în culori vii evocă desenele de copii sau pe cele ale primitivilor. Această reprezentare aluzivă și expresivă completează o revendicare scrisă, reflectare a activismului mișcării Cobra.



Copii interogând
Karel Appel, 1948
Reliefuri de lemn prinse pe un panou de lemn
Pictate în ulei, 83 x 56 cm
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

O temă emblematică. Tema copilului, dragă grupului Cobra, devine emblema revoltei pictorului. Inocenți și acuzatori, copiii chestionează și deranjează spectatorul prin prezentarea lor frontală și prin ochii rotunzi întrebători. Reluată de nenumărate ori, tema acestor *Copii interogând* a provocat un scandal care va conduce la acoperirea frescei de la primăria din Amsterdam. Appel, însoțit de Constant și de Corneille, și-a părăsit țara și s-a stabilit la Paris, în 1950.

Joc de copil. Refuzând orice rezervă picturală, Appel introduce spontaneitatea și forța artei primitive în aceste reprezentări „totemice" pictate cu mâna stângă. Structura elementară a efigiilor se alătură unui cromatism violent ca și unui asamblaj din piese de lemn cioplite grosolan. Actul creator liber și inventiv se transformă în joc de copil, noțiune lansată de scrierea lui Johan Huizinga, în anul 1939.

(Dotremont, Noiret), din Grupul experimental danez, *Host* (Jorn), *și olandez, Reflex* (Appel, Constant și Corneille), artiștii din mișcarea Cobra resping orice raționalism, abstracțiunea geometrică și realismul și susțin o artă bazată pe experimentarea libertății, pe valorile naturale și instinctive ca și pe formele de activitate colectivă. Cobra preferă „spontaneitatea", violența gestului și exuberanța culorilor, în căutarea unor forme și reprezentări apărute din artele „primitive" sau populare. Critică față de „automatismul psihic" suprarealist, Cobra îi opune „automatismul creației" și subliniază importanța actului pictural: „Exprimarea este un act psihic care materializează gândirea" (Jorn). Recunoscându-i în același timp materiei propria expresivitate, procesul creativ al Cobrei determină apariția unui univers de arhetipuri prelogice și duce la nașterea unei imagini care dezvăluie o realitate în devenire. Motive recurente ca pasărea, femeia, copilul, dar și soarele, luna și astrele, constituie un bestiar fantastic care traduce vocația mitică a lucrării. Dincolo de problema reprezentării și a abstracțiunii, Cobra revendică arta ca existență în stare pură.



TÂNĂRA ȘI MOARTEA
PIERRE ALECHINSKY,
1966-1967
ACRILIC ȘI TUȘ PE HÂRTIE MARUFLATĂ PE PÂNZĂ, 137 X 137 CM
COLECȚIA MARION LEFÈVRE, BEVERLY HILLS

Un dialog în sânul operei. Alechinsky creează un du-te-vino între compoziția centrală și „însemnările marginale" și înlătură orice posibilitate de percepție a tabloului dintr-o singură privire. Desenul în tuș negru al marginilor trimite la pictură, instaurând un dialog între cele două modalități de expresie. Imaginile fragmentare ale bordurilor nu comentează opera pictată, ci îi întăresc aspectul formal și colorat.

A fi în pictură. Din mișcarea Cobra, Alechinsky reține spontaneitatea, libertatea gestului și lasă materia să participe activ la dinamica compoziției. Dacă acrilicul acoperă hârtia, făcând să se ivească formele umane și spectrale cu pieptănături atotcuprinzătoare, grafismul „perdelelor" descoperă specificitatea și calitatea suportului. Punând hârtia pe jos, Alechinsky utilizează fluiditatea materiei și libertatea pensulei pentru a se introduce în pictură.



DESFRÂUL LUCID AL HIPERESTEZIEI
ASGER JORN, 1970
ULEI PE PÂNZĂ, 160 X 130 CM
COLECȚIE PARTICULARĂ

Instinct și libertate. Rămas fidel violenței expresive și instinctive a grupului Cobra, Jorn nu pune accentul pe conținut, ci pe spontaneitatea execuției. Tumultuos, aproape fără motiv, tabloul refuză orice altă regulă decât cea a unei libertăți insurecționale afirmate de titlul său.

O „artă naturală" (Jorn). Puterea instinctivă a gestului se sprijină pe forța culorii pure care explodează în jerbă roșie, albastră și verde și exprimă cu vehemență energia în creația picturală. Jorn explorează posibilitățile materiei și metamorfozează tușele largi în filamente și în pete colorate care mențin un dialog între fizic și mental, acordând senzației un loc privilegiat.

Artiștii Cobra
(listă nonexhaustivă)

Belgia
Pierre Alechinsky, pictor
Christian Dotremont, pictor
Joseph Noiret, poet

Danemarca
Else Alfelt, sculptor
Ejler Bille, pictor și sculptor
Sonja Ferlov-Mancoba, sculptor
Henry Heerup, pictor și sculptor
Egill Jacobsen, pictor
Asger Jorn, pictor
Knud Nielsen, pictor și ceramist
Erik Ortvad, pictor
Carl Henning Pedersen, pictor
Erik Thommesen, sculptor

Franța
Jean Michel Atlan Doucet, pictor

Țările de Jos
Karel Appel, pictor
Constant Nieuwenhuis, zis Constant, pictor
Corneille Guillaume Van Berverloo, zis Corneille, pictor

„ *Pentru a continua activitatea internațională, noi vedem un singur drum, o colaborare organică experimentală care evită orice teorie sterilă și dogmatică.* "

Christian Dotremont

Informalul

„O artă altfel"



Ostatici 3
Jean Fautrier, 1945
Ulei pe hârtie maruflată, 35 x 27 cm
Donația Fautrier
Muzeul din Île-de-France
Castelul Sceaux (Hauts-de-Seine)

Materie și realitate. Etalată pe hârtia-suport în straturi dense, materia reține senzațiile, impresiunea și procedeul elaborării sale. Fragilitatea traseului incizat în materie ca și nuanțele schimbătoare (roz, violet) ale culorii contrastează cu magma pastelor. Materia devine realitatea însăși a picturii, restituind geologia operei.

Dhôtel în culoarea caisei
Jean Dubuffet,
1947
Ulei pe pânză, 116 x 89 cm
Muzeul Național de Artă Modernă,
Paris

Un portret „antipsihologic, antiindividualist". Opus oricărui conformism și oricărei condiționări ideologice, Dubuffet răstoarnă caracteristicile portretului, definit ca un gen imitativ și identificator. Artistul vizează „depersonalizarea" modelului său și desființează astfel orice asemănare. Caracterul fiind exaltat, recunoașterea se face pe calea ocolită a fizionomiei, pusă la încercare de pictură.

„Antiacademism". Dubuffet transpune procesul de transformare fizică și psihică în configurările materiei. Dintr-un fond ce evocă tencuiala înnegrită a unui zid vechi, se ivesc grimasele figurii hirsute. Scrijeliturile, linia incisivă și grăbită, apropiată de cea a tehnicii graffiti, participă la apariția personajului și întăresc prezența materiei.



Termenul „informal", introdus în 1951 de Michel Tapié care îl înlocuiește în curând prin „o artă altfel" (titlu al lucrării sale apărute în 1952), desemnează la fel de bine un tip de pictură practicată de artiștii de după război, dar și producția picturală pariziană de la sfârșitul anilor 1940 și începutul anilor 1950. Stare de criză a picturii, informalul readuce arta la un act pur care lasă să apară forma materiei.

Un concept lărgit

Michel Tapié organizează în 1951, la Galeria Nina Dausset, o expoziție care prezintă artiști francezi (Camille Bryen, Hans Hartung, Wols, Georges Mathieu), americani (Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline) și un italian (Giuseppe Capogrossi) pe tema „Tendințe extreme ale picturii nonfigurative".

O serie de expoziții prezentate de Galeria Dronin încă din 1947 arătaseră, în ciuda formelor foarte individualizate, artiști ca Jean Fautrier, Wols (Otto Alfred Schultze), Jean Dubuffet, poetul Henri Michaux, așa cum lucrările lui Bryen, Mathieu, Hartung, Jean Atlan anunțau estetic arta informală.

Nici școală, nici mișcare, această artă adună o comunitate artistică eterogenă, greu de definit, însă având trăsături comune (celebrarea gestului și răsturnarea

sensului tradițional) și mai ales o stare de spirit pe care a subliniat-o Jean Paulhan: „Mai există o caracteristică a acestei arte care nu are de ce să ne mire: este vorba despre gravitatea sa, despre caracterul său atât tragic cât și sacru" *(Arta informală)*. Legată de război, arta „informală", veritabilă realitate europeană, semnifică singurul sens posibil al picturii în care se poate exprima tragedia umană.

Manifestare a materiei

Informalul răstoarnă valorile și subordonează forma materiei. Artistul exploatează resursele materiei fără structură spațială sau temporală însă purtând amprenta spontaneității și a impulsurilor gestului, stabilind astfel un raport de identificare cu ea. Căutând o fuziune între expresionism și suprarealism, Wols dezvoltă o pictură „meditativă", în care zgârieturile, petele și curgerile de culoare îi înscriu suferința; la fel, pictura lui Michaux, ca și poezia sa, explorează ceea ce el numește „spațiul din interior" și amestecă printre mari pete și stropituri mâzgăliturile sale incisive („graffiti"), veritabile semne picturale. Alberto Burri utilizează deșeul și propune o meditație asupra elementelor constitutive ale tabloului, dând în același timp lucrării o formă dramatică; după exemplul lui Fautrier, materialul devine realitatea trăită. La fel, Antonio Tàpies creează o materie densă, grea, pe care sunt aplicate amprente și urme, afirmare a personalității într-o societate autoritară.

Arta informală renunță la orice reprezentare. Ea conferă materiei rolul principal și formulează un refuz care devine „armătura și corpul însuși al tabloului" (Jean Paulhan).

> ,, *Vechii pictori începeau prin sens și îi găseau semnificații. Însă cei noi încep prin semnificații cărora nu le rămâne decât să găsească un sens.* "
>
> Jean Paulhan



PICTURĂ. NR. XXVIII
ANTONI TÀPIES, 1955
TEHNICĂ MIXTĂ PE PÂNZĂ, 195 X 130 CM
GALERIA STADLER, PARIS

Tabloul-obiect. În opoziție cu zidul pe care apar semne graffiti și urme, tabloul, adevărată „sugestie a realității" (Tàpies), își prezintă materialitatea prin treceri între spații și inscripții. Anulând distincția dintre fond și formă, Tàpies creează contraste între relief și planeitate, formează un „motiv" vertical (o deschidere) care accentuează prin dublare frontalitatea zidului-tablou. Suprafața cenușie, opacă și neterminată, se încarcă de memorie și poveste și devine suportul unui „fapt omenesc".

Semne reinventate. Amprenta, în partea de sus a compoziției, a crucii traduce „nevoia de a exprima în lucrare o marcă umană" (Tàpies). Opera lui Tàpies introduce un joc constant și deschis între formele spontane (crucile, „X"-urile, „T"-urile) și semnificația simbolică a acestor semne.



> ,, *Trebuie lăsate să se producă și să apară toate întâmplările proprii materialului folosit.* "
>
> Jean Dubuffet

STRADĂ TRECĂTOARE
JEAN DUBUFFET, 1961
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

„Antropologia tribului european" (Argan). După seria *Matériologies*, Dubuffet se întoarce la personajele desenate în scene de viață pariziană. Siluete rudimentare, copilărești și depersonalizate participă la fragmentarea celulară și colorată. Grafismul dinamic, ale cărui linii îmbinate în partea superioară a tabloului creează un spațiu parcelar, întărește efectul de suprafață al compoziției.

Neînregimentații artei

Limite și devieri

Războiul sau Cavalcada discordiei
Henri Rousseau, 1894
Ulei pe pânză, 114 x 195 cm
Muzeul Orsay, Paris

Un vameș printre fovi. Fost vameș apărut târziu în pictură, Rousseau cunoaște un succes sincer atât printre artiștii postimpresioniști, cât și în cadrul mișcărilor de avangardă: unul dintre tablourile sale, expus la cel de-al treilea Salon de toamnă (1905), se află la originea poreclei „fovilor". Rousseau a făcut obiectul unui cult, a cărui exagerare pare puțin ironică: în timpul banchetului dat în cinstea sa de Pablo Picasso, la Bateau-Lavoir, în 1908, tabloul *Portret de femeie* era încadrat de lampioane, iar osanale înflăcărate se desfășurau pe cheltuiala bătrânului ingenuu. Dincolo de această exagerare amuzantă, străbate totuși o reală admirație pentru sinceritatea naivă a personajului.

Anumite producții artistice scapă circuitelor tradiționale ale culturii, al căror caracter relativ îl afișează însă cu ostentație.

În secolul al XIX-lea, palatul poștașului Ferdinand Cheval din Drôme sau stâncile sculptate ale eremitului de Rothéneuf din Bretania dovedesc existența unei activități non-„profesioniste", în afara școlii.

Fără școală

La sfârșitul secolului, Henri Rousseau suscită o admirație amestecată cu amuzament din partea unor artiști de avangardă, îndrăgostiți în perioada aceea de „primitivism". Colecționarul Wilhelm Uhde, autor încă din anul 1911 al unei lucrări despre Rousseau, ia apărarea celor pe care îi numește „pictori ai inimii sacre". În 1937, o expoziție cu titlul emfatic „Maeștrii populari ai realității" legitimează, sub ocrotirea simbolică a lui Rousseau, lucrări de André Bauchant, Camille Bombois, Adolf Dietrich, Jean Ève, Dominique Peyronnet, René Rimbert, Séraphine de Senlis, Maurice Utrillo sau Louis Vivin. Relativul succes popular al acestei arte naive, începând din perioada dintre cele două războaie mondiale, suscită o producție aproape industrială de lucrări



Butoiul gigant al Sfântului Adolf
Adolf Wölfli, 1922
Creioane colorate, 51 x 68 cm
Colecția de artă brută, Lausanne

Simbol și culoare. Internat în 1895, Wolfli, începe, din 1899, să producă desene cu creioane colorate, în care se amestecă uneori cuvinte și notații muzicale și unde meșterul se reprezintă întruchipându-l pe Sfântul Adolf. Ancadramentul ornamental și decorativ dominat de simetrie și de geometrie este tipic pentru producțiile schizofrenice.

îndoielnice, compuse în registrul unei autenticități presupuse a se opune elitismului artei moderne.

Artă și nebunie

În secolul XX, începe să se manifeste interesul pentru lucrările realizate de persoane alienate: în anul 1921, doctorul Morgenthaler îi consacră o carte lui Adolf Wolfli, suscitând interesul artiștilor și al poeților pentru „arta nebunilor", interpretată ca o cale de acces către izvoarele profunde ale activității creatoare; în anul următor, doctorul Prinzhorn scrie o carte despre creația bolnavilor psihic. Arta modernă, suprarealismul în special, care se preocupă, parțial, de dezorganizarea modalităților constituite de percepție, de gândire și de expresie, acordă o valoare de autenticitate producției numite pe atunci „arta nebunilor". Jean Dubuffet creează Căminul artei brute, în 1947, publică în anul următor un manifest și organizează, în 1949, o primă expoziție. Începând din anii 1960, abordarea socială, antropologică și culturală a antipsihiatriei se desprinde, într-o oarecare măsură, de teoriile clasice, însă mai ales de semnificația acordată nebuniei în societatea contemporană.

Normă și deviere

Unii neagă ideea că lucrările produse de bolnavii psihic ar putea fi considerate artă, considerând că alienarea este incompatibilă cu libertatea pe care s-ar baza, în principiu, producția artistică (André Malraux), iar arta se definește ca o activitate socială relativ circumscrisă, din care nebunii ar fi a priori excluși. De fapt, arta și nebunia nu întrețin raporturi specifice: așa cum spune Dubuffet, „nu există mai multă artă a nebunilor decât a dispepticilor sau a bolnavilor de genunchi".

Caracterul „brut" al desenelor, picturilor, sculpturilor realizate de bolnavi pune sub semnul întrebării însăși definiția operei de artă, accentuând în același timp istoricitatea, ancorarea socială și etnografică a criteriilor care definesc „cultura cu școală". La fel cum, la o scară mai largă, existența nebuniei pune problema caracterului relativ, arbitrar și sociologic (s-ar putea spune simbolic) al normei care întemeiază ordinea și legătura socială.

VERCINGETORIX
ANDRÉ BAUCHANT, 1924
ULEI PE PÂNZĂ, 105 X 134 CM
GALERIA JEANNE BUCHER, PARIS

Autodidact. Fost grădinar, Bauchant se apucă de pictură după război, în 1919, și își teoretizează practica prin metafore grădinărești. Descoperit de Le Corbusier la Salonul de toamnă din anul 1921, el participă la expoziția „Maeștrii populari ai realității" din 1937.



Imaginea convențională a istoriei. Subiectele alese de Bauchant reiau legătura cu marile genuri ale picturii istorice, religioase sau mitologice, urmând canoanele Academiei. Vercingetorix este atât un personaj istoric, cât și unul dintre miturile fondatoare ale istoriei Franței eroice, așa cum se învăța în școlile din perioada celei de-a treia Republici, idee subliniată aici de poza hieratică a personajelor.

„[Arta brută]. Producții de orice fel — desene, picturi, broderii, reprezentări modelate sau sculptate etc., prezentând un caracter spontan și puternic inventiv, îndatorată cât de puțin posibil unei arte obișnuite sau unor poncifi culturali și având ca autori persoane obscure, străine de mediile artistice profesioniste."

Jean Dubuffet



FĂRĂ TITLU
GIORDANO GELLI, 1979
GUAȘĂ PE PÂNZĂ, 75 X 87 CM
COLECȚIE PARTICULARĂ

Repetiție. Cinci mari personaje încadrează șase personaje mici, grupate două câte două, într-un fel de portret de familie, în care intensitatea unei trăiri enigmatice este poate marcată de repetiția sau de talia relativă a figurilor.

Terapie. „Giordano fusese diagnosticat drept catatonic: el nu vorbea, rămânea așezat în același loc, adeseori nu mânca și trebuia să fie hrănit de altcineva. [...] Apoi, într-o dimineață, imprevizibilul s-a produs. [...] L-am văzut desenând. Din acea zi, nu s-a mai oprit și, ușor, a reînceput să vorbească" (Massimo Mensi).

Op Art și arta cinetică

Mecanismele viziunii



Modulator spațiu-lumină
László Moholy-Nagy,
1922-1930
Metal, plastic și lemn,
151 x 70 x 70 cm
Stedelijk Van Abbemuseum,
Eindhoven

Un precursor. Încă din 1922, Moholy-Nagy elaborează un *Modulator spațiu-lumină,* realizat din metal și acționat de un motor. Ceea ce prezintă aici nu este modulatorul, ci efectul său asupra luminii, pe care o redistribuie în spațiu și o animă.

Constructivismul, precursorul cinetismului? Dacă susținătorii cinetismului pot revendica moștenirea constructiviștilor și a Bauhaus-ului, aceasta se face în parte datorită lui Moholy-Nagy. El așază lumina în centrul activității sale și își pune întrebări, alături de constructiviști, asupra integrării sculpturii în spațiul real și posibila sa interacțiune cu acesta. El participă astfel la revendicarea formulată de Tatlin: să determine intrarea „materialelor adevărate în spațiul adevărat."

După tentativele începutului de secol, artiștii de la sfârșitul anilor 1950 încearcă din nou să integreze mișcarea în opera de artă. Ei fac apel fie la mișcarea reală — și aceasta este arta cinetică —, fie la cea simulată, prin culoare și efect optic, într-o practică proprie așa-numitei *Optical Art*.

Cele două tendințe trebuie să fie înțelese într-o continuitate istorică — cea a cercetării legate de mișcare — și în timpurile actuale — cea a vulgarizării științifice a anilor 1950.

Dacă futuriștii ruși și italieni erau pasionați la începutul secolului XX de mișcare, lucrările lor căutau să-i redea esența și desfășurarea. Arta cinetică și Op Art-ul propun redarea caracteristicilor fizice ale mișcării. Admirația lor exagerată pentru mașină și roboți nu vine din convingerea că acestea fac parte dintr-o dinamică universală, ci doar din singura dorință de a participa la știința prezentului. De altfel, ele se referă la anumite lucrări ale lui Duchamp, *Roto-reliefurile*, în care un disc pictat se învârtea cu ajutorul unui motor și dădea iluzia reliefului. Însă Duchamp susținea o artă „nonretiniană", rotația discului permițând spectatorului „să realizeze tabloul mental"; Op Art-ul se oprește la retină, iar arta cinetică este interesată numai de mișcarea reală.

Arta retiniană

Deși a fost îndelung discutat de Kandinsky sau de Joseph Albers, rolul atribuit interacțiunii culorilor între ele este acum prezentat în cu totul alți termeni. Aici lipsește dimensiunea simbolică, prin care se

Meta-Matic Nr. 1
Jean Tinguely,
1959
Metal, hârtie și creion pâslă,
96 x 85 x 44 cm
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

O mașină de desenat. După numeroase încercări, Tinguely pune la punc lucrarea *Meta-Matic;* el solicită participarea publicului care trebuie să-l acționeze, producând automat și pe bandă lucrările abstracte; Tinguely propune astfel o lucrare critică, ironizând producțiile picturale contemporane și importanța pe care acestea o acordă gestului artistul

Dincolo de cinetism. Lucrarea lui Tinguely nu este un simplu elogiu al mișcării; artistul elvețian a devenit maestru în producerea lui „Sisif", automate metalice care scârțâie, uneori doar inutile și alteori tragice, exemplu fiind prima sa mașină autodistructivă, pe care o face să explod la MOMA din New York în 1960.



încearcă acordarea unui loc sau altuia pentru o culoare. Ochiul și numai ochiul este acela care percepe Op Art-ul: lucrarea înșală retina și seamănă confuzia prin efecte agresive și discordante, combinând liniile și culorile.

Astfel, părțile tabloului par să avanseze sau să se retragă, mișcarea e simulată de procedee în marea lor majoritate cunoscute de multă vreme de oamenii de știință (al treilea ochi, efecte de relief). Această dimensiune este adusă în față de artiști care au ei înșiși, uneori, o formație științifică.

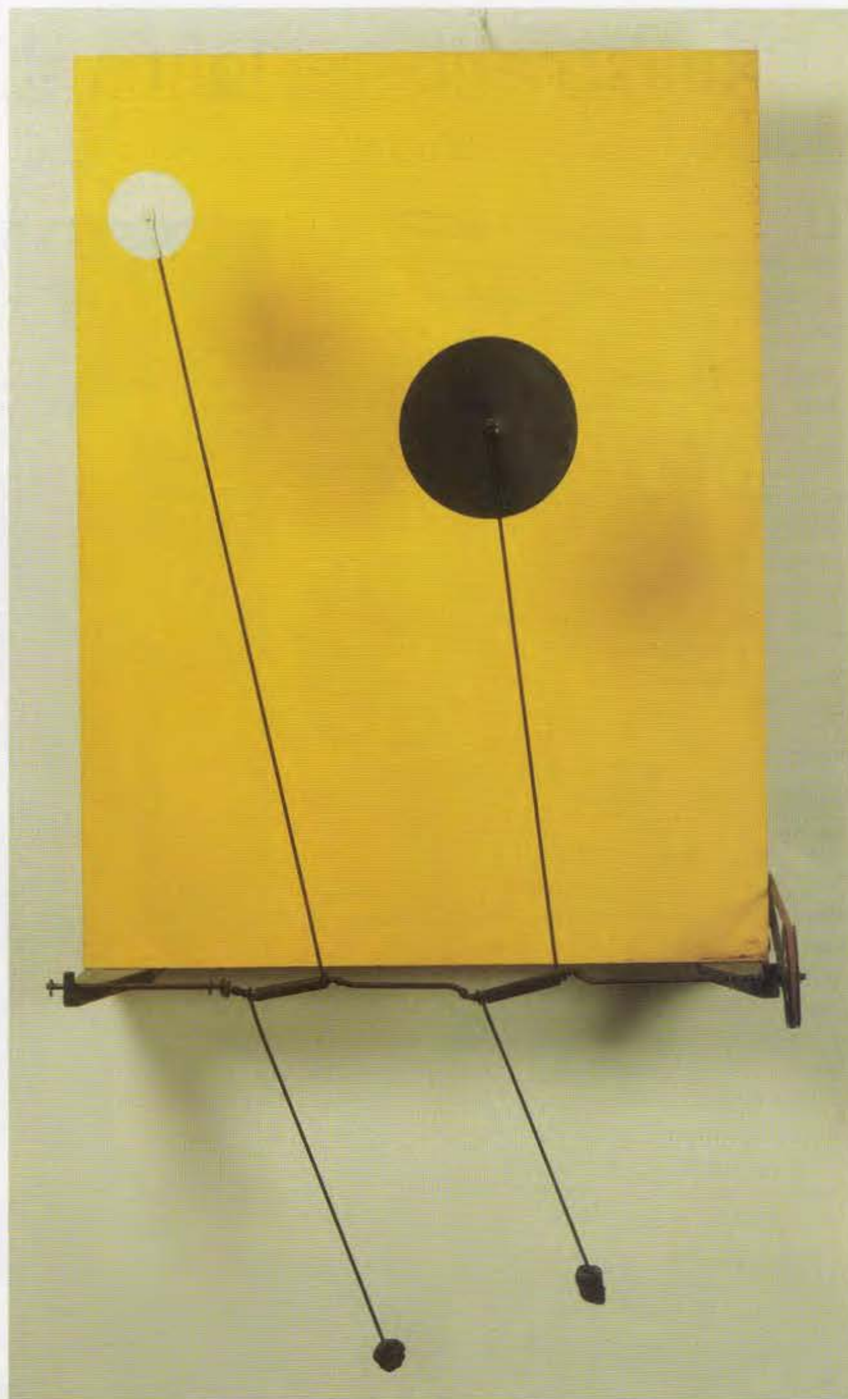
Victor Vasarely, mărturisind influența Bauhaus-ului, adaugă la Op Art repunerea în discuție a originalului; el creează un „prototip de plecare" care va fi reprodus într-un mare număr de lucrări diferite. Artistul vrea să ofere astfel o artă accesibilă prin editarea a numeroși multipli. Această multiplicare a făcut din Vasarely figura recurentă a ambientului urban, identificată astăzi net cu anii 1970.

Artă mașinistă

Arta cinetică preferă mișcarea adevărată impresiei de mișcare; recunoscând ascendența și moștenirea constructiviștilor ruși, artiștii realizează uneori lucrări motorizate care se mișcă în spațiul real.

Principala reuniune a artiștilor cinetici este organizată de Galeria Denise René din Paris, în 1955, într-o expoziție intitulată „Mișcarea", reunindu-i pe Jesus Rafael Soto, Tinguely, dar și pe Vasarely. Diferența între Op Art și arta cinetică nu este întotdeauna atât de clară. Anumiți artiști, ca Soto, combină efectele vizuale și mișcarea, cea a lucrării și cea a publicului.

Arta cinetică și mai ales Op Art-ul sunt, încă din anii 1980, obiectul unor critici violente: ele reduc publicul la privire și nu leagă lucrarea de spectatorul său decât prin experiența senzitivă, disprețuind cunoașterea, gândirea sau sentimentul. Cu toate acestea, o recentă întoarcere a artei cinetice în expozițiile retrospective tinde să o transforme în punctul de plecare a actualei căutări a interactivității.



Disc alb, disc negru
Alexander Calder, 1940-1941
Lemn și metal pictate, tije de oțel
Motor, 124 x 92,5 x 45,5
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

Mișcare cosmologică. Încă din anii 1930, Calder integrează mișcarea în sculpturi abstracte, combinând plăci fără relief colorate în aplat. Observată frontal, lucrarea *Disc alb, disc negru* este mișcată de un motor care acționează cele două discuri, amintind primele lucrări ale artistului american legate de mișcările planetare. Folosirea mașinii generează o mișcare regulată; Calder va prefera în continuare mișcările mai subtile și aleatorii provocate doar de efectul aerului, rod al unor calcule complexe care permit un echilibru fragil.



Penetrabil
Jesús Rafael Soto, 1992
Metal și nailon, 500 x 1080 x 720 cm
Fundația Maeght, Saint-Paul-de-Vence

Intrați să vedeți. Seria *Penetrabilelor* ia deoparte spectatorul, îl conduce spre intrarea chiar în interiorul unei lucrări, croindu-și drum printre tijele atârnate de plafon. Efectul produs prin această deplasare este extrem de optic, spațiul ambiental al vizitatorului schimbându-se în ritmul liniilor colorate. Lucrările artistului venezuelean, care nu au nevoie pentru a se mișca decât de frecarea aerului, fără a recurge la vreun motor, solicită „participarea spectatorului din interior și nu din față".

Rauschenberg, Johns și Twombly

Disidenții școlii de la New York

De-a lungul anilor 1950, expresionismul abstract domină scena artistică newyorkeză. Câțiva „copii teribili" explorează noi căi.

Provocări fondatoare

Dacă anumiți artiști duc mai departe moștenirea expresionismului abstract (Helen Frankenthaler, Sam Francis sau Joan Mitchell, de exemplu), alții se detașează de acesta în mod radical.

Robert Rauschenberg (născut în anul 1925) răsare exploziv pe scena artistică newyorkeză cu lucrări manifeste: la Galeria Stable din 1953, picturile sale în alb și negru se despart de colorismul și senzualitatea școlii de la New York, iar lucrarea *Desen de De Kooning șters* prezintă cu insolență intențiile artistului. În timpul aceleiași expoziții, suprafețele albe creionate de Cy Twombly (născut în 1928), pe care critica le-a comparat adesea cu graffiti, contrastează cu „perfecțiunea" școlii de la New York.

Trei concepții ale picturii

Începând din 1948, Rauschenberg frecventează Black Mountain College, al cărui învățământ se inspiră în mare parte din cel inițiat de Bauhaus. În 1952, el se asociază cu compozitorul John Cage și cu dansatorul Merce Cunningham într-un *happening*, *Event*, inspirat de Dada, dar anunțând mai ales practicile artistice din deceniul următor. Din 1953, Rauschenberg concepe principiul unor *combine paintings* (*Charlene*, 1954; *Bed*, 1955; *Monogram*, 1955-1959), picturi-asamblaje al căror sens apare din combinarea unor materiale diverse, provenite cel mai des din mediul urban. Tehnica serigrafiei, pe care artistul o folosește încă de la sfârșitul anilor 1950, îi permite să reproducă fotografii direct pe pânză și să reînnoiască colajul.

Activitatea lui Jasper Johns (născut în 1930) este, după propria-i părere, o „negație constantă a impulsurilor sale". Acest refuz al expresiei capătă formă în diferite serii, articulându-se în jurul câtorva motive: drapele (*Flags*), ținte (*Targets*), hărți (*Maps*), numere (*Numbers*). Aceste semne impersonale îi permit artistului să exploreze calitățile plastice ale culorii, ale mediului, encaustica, uleiul pe pânză sau hârtia de ziar, ca și raporturile între obiectul reprezentat și tablou, ale cărui respective suprafețe se confundă.

Sensibil la istoria și la atmosfera mediteraneană, Twombly se instalează la Roma în 1959 și elaborează un limbaj bazat pe mișcarea liniei ca urmă a activității psihice. Aceasta investighează deopotrivă intimitatea (cea mai) personală a artistului și o cultură cu multe ramificații, prezentă în multiplele aluzii, citate, fragmente de poeme presărate pe pânză.



Retroactiv II
Robert Rauschenberg, 1964
Ulei și serigrafie pe pânză, 213 x 152 cm
Colecția Stefan T. Edus

Combine paintings. Primele „picturi combinate" ale lui Rauschenberg includ, în maniera anumitor lucrări dadaiste, elemente diverse: pânze, fotografii, animale împăiate. Progresiv, tehnicile transferului fotografic pe pânză și ale serigrafiei tind să preia colajul. Astfel, figura președintelui Kennedy, juxtapusă peste imaginile unui camion militar și a unui cosmonaut, desemnează actualitatea societății americane în timpul războiului rece, jalonată între Cuba și cucerirea spațiului.



Roma
Cy Twombly, 1964
Creion și creioane colorate pe hârtie, 50 x 59
Galeria Di Meo, Paris

Grafisme. Scriitura este prezentă în două moduri în lucrarea lui Twombly. Sub forma ei finită, în partea dreaptă jos, cu semnătura, locul și data execuției *(Cy Twombly, Roma 1964)*, sau în majusculele izolate presărate în câmpul tabloului (M.D.). Mai există și o formă încă embrionară: în partea de sus, la stânga, un traseu orizontal, de la stânga la dreapta, mimează o linie a scrisului ce provine direct din psihismul artistului, între mâzgălituri și limbajul verbal.

Pictografie. Falusul (în partea de jos, pe centru) și fesele, formate de un W, sunt două pictograme, desene figurative stilizate. Dimensiunea lor sexuală și scatologică fac din acestea semne ale unui limbaj arhaic, în care predomină inconștientul. Twombly înscrie în pictura sa, prin propriile sale impulsuri, geneza actului creativ.

Recunoașterea

Rauschenberg și Johns devin încă de la prima lor expoziție personală din 1958, la Galeria Leo Castelli, artiștii reprezentativi ai acestei generații. În 1964, Rauschenberg obține marele premiu al Bienalei de la Veneția, rezervat, prin tradiție, unor artiști europeni. Evenimentul semnalează zgomotos triumful artei americane, în special a artei pop, ai cărei precursori par a fi cei doi artiști. În ceea ce îl privește pe Cy Twombly, cariera europeană și opera, mai greu de integrat în anumite categorii, îl desprind temporar de un astfel de succes în țara sa: abia în anii 1980 el revine în panteonul artei americane.

Antiexpresionism. Din cauza duratei relative a mediului, tehnica encausticii se opune retoricii gestuale. Johns își ia astfel distanță față de o înțelegere asupra picturii ca expresie a interiorului unui artist care își bazează opera pe serii sistematice de lucrări realizate pe un singur motiv (drapelul, harta Statelor Unite ale Americii sau ținta).

Acesta este un drapel. Atunci când Magritte pictează o pipă a cărei legendă este „Aceasta nu este o pipă", el denunță iluzia reprezentării. Tabloul lui Jasper Johns, dimpotrivă, nu numai că reprezintă, ci este un drapel, așa cum este orice suprafață acoperită de această distribuire de culori. Oricare ar fi intenția artistului, diferitele versiuni ale drapelelor sale au devenit de atunci icoane ale artei americane, respectiv ale Americii.



Steag
Jasper Johns, 1958
Encaustică și colaj pe o țesătură montată pe placaj, 1,073 x 1,538 m
Colecția Jean-Cristophe Castelli

Noul realism

O poetică a cotidianului



Antropometrie Nr. 140
Yves Klein, 1960
Pigment pur și rășină sintetică pe hârtie maruflată pe pânză, 60 x 39 cm
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

Pensule vii. *Antropometriile* se numără printre lucrările majore ale pictorului. Concepută în februarie 1960, seria culminează cu ședința în public din 9 martie de la Galeria Internațională de Artă contemporană. Timp de patruzeci de minute, Klein a utilizat „pensule vii": trei femei înmuiate în vopseaua albastră IKB (International Klein Blue) care și-au lăsat amprentele pe pânzele albe, în sunetul *Simfoniei monotone*, muzică dintr-o singură notă interpretată de douăzeci de muzicieni și cântăreți.

Pictură, ceremonie zen. Hrănită de filozofia zen și de simbolismul rosicrucian (el aderă în 1947 la mișcarea ezoterică a rosicrucianismului), lucrarea lui Klein tinde spre o spiritualitate absolută. După monocromiile și crearea brevetată a albastrului tipic activității sale, el explorează vidul, vânzând, în schimbul pulberii de aur, „spații imateriale" sensibilizate prin simpla sa prezență, sau aruncându-se din vârful unui zid. Experimentând diferite elemente (aerul, focul, apa) *pentru valoarea lor simbolică și ezoterică, el își întemeiază concepția despre artă* pe o natură esențialmente alchimică.

> *„Mișcările realiste consideră lumea ca pe un tablou, marea operă fundamentală din care ele își însușesc fragmente înzestrate cu o semnificație universală. Acestea ne transmit realul în diversele aspecte ale totalității sale expresive!"*
>
> *Pierre Restany*. La 40° deasupra Dada.
> *prefața expoziției eponime, Paris, Galeria J, 1961*

Deschide ochii: iluzia în capcana realului. Spoerri își elaborează primele „tablouri-capcană" în 1957: principiul acestora constă în imobilizarea fizică, cu lipici, a unor „situații găsite la întâmplare, fixate ca atare pe suportul de moment pentru a fi mai apoi agățate pe perete. În 1965, City-Galerie din Zürich îi găzduiește o expoziție personală. Spoerri transformă galeria în restaurant și îi perpetuează pe comeseni, fixând cu lipici resturile de mâncare. Referindu-se la marea tradiție a naturilor moarte sau a cinelor, aceste lucrări, prin însăși imobilitatea lor, sunt, în mod paradoxal, sugestive pentru mișcarea corpurilor.

„Noile abordări perceptive ale realului", după termenii lui Pierre Restany, critic de artă și fondator al grupului, au fost mai ales expresia unei puternice voințe: aceea de a reconcilia arta cu viața.



Restaurant din City-Galerie
Daniel Spoerri, 1965
Obiecte colorate pe un panou din placaj
Colecție particulară

Un răspuns dat „școlii de la Paris"

Hegemonia abstracțiunii lirice și a epigonilor săi asupra vieții artistice franceze în perioada de după război este contestată de câțiva artiști a căror activitate se desfășoară în anii 1950. Susținuți de un tânăr critic, Pierre Restany, și de o tânără galeristă, Iris Clert, ei realizează câteva manifestări scandaloase, colective și individuale: *Golul* de Yves Klein la Galeria Iris Clert, în aprilie 1958; *Palisada locurilor rezervate* de Raymond Hains, la Bienala de la Paris din octombrie 1959, primele *Compresii* de César, la Salonul din mai 1960, sau *Omagiu New Yorkului*, sculptură autodistructibilă realizată de Jean Tinguely, la Museum of Modern Art din New York, în martie 1960. Aceste manifestări determină constituirea unui grup, la 27 octombrie 1960, în jurul *Manifestului noului realism*. Punctele lor comune, în afara unei solide prietenii reciproce, ar fi seria de demersuri de luare în stăpânire și folosință a unor

obiecte și deșeuri ale societății de consum. Ei reușesc, dincolo de trimiterile la realizările *ready made* ale lui Duchamp (a cărei problematică este specific artistică) constatarea proliferării lumii obiectelor.

O poetică a obiectului găsit

După părerea lui Restany, natura „sociologică a operei de artă astfel create îi conferă acesteia realismul său: arătând în mod clar aglomerarea lumii prin obiecte, noii realiști dezvăluie o dimensiune nouă a producției de masă, care își depășește simpla funcționalitate. Căci această nouă apropiere perceptivă a realului", după formula manifestului fondator, este și una optimistă: reciclând deșeurile și limitându-se la demersuri simple (acumulare, prelevare, ambalaj, bricolaj etc.), Arman, Tinguely, Martial Raysse, César, Niki de Saint Phalle, Hains, Jacques de la Villeglé, Christo sau Daniel Spoerri desacralizează arta și fac vizibilă poezia cotidianului prin lucrări a căror evidență este destul de îndepărtată de „școala de la Paris".

Lucrările lor, cu umor pătrunzător, nu se feresc de altfel să ironizeze această școală muribundă dintr-un punct de vedere internațional: astfel *Tragerile* (1961) lui Niki de Saint Thalle permit, crăpând cu carabina buzunare de pictură disimulate în reliefuri de ipsos, realizarea unor picturi tașiste, în timp ce lucrările *Meta-matic* (1959), mașini de desenat create de Tinguely, ironizează practicile pictorilor gestualiști.

Paris – New York

Noii artiști ajung să cunoască repede lucrările neodadaiștilor newyorkezi (Jasper Johns, Robert Rauschenberg) și un artist ca Raysse găsește un ecou firesc al activității sale în Pop Art, pe atunci în devenire. Totuși, slab susținută de instituțiile culturale pe plan internațional, această mișcare majoră a istoriei avangardei nu poate, economic, să contrabalanseze predominanta spațiului newyorkez.

Mai mulți artiști ai grupului se instalează pentru o perioadă de timp mai mare sau mai mică în Statele Unite ale Americii (chiar definitiv), ca Arman, marcând astfel falimentul total al hegemoniei pariziene.



Părinții votează
Jacques de la Villeglé, 1968
Afișe rupte în bucăți marufiate pe pânză, 112 x 157 cm
Galeria Trigano, Paris

Omagiu rupătorului anonim. Dezvoltată în colaborare cu Raymond Hains, practica dezlipirii afișelor rupte de trecători este parțial legată de cercetările letriste ale acestor artiști și de realizarea de fotografii și filme abstracte de tipografie, deformate de sticle striate: crearea unor ultralitere (litere care nu există) este paralelă cu interesul lor pentru aceste poeme aleatorii, adevărate cronici ale actualității tulburi din anii 1950 și 1960.



Furia unui violoncel calcinat
Arman, 1964
117 x 86 cm
Galeria Beaubourg, Paris

O natură moartă iconoclastă. Instrumentele orchestrei clasice sparte, despicate, zgâriate, arse sunt supuse la muncă grea de-abia cu seria *Furiilor* pe care Arman o realizează la începutul anilor 1960. Motivul instrumentelor cu coardă rămâne recurent în opera artistului, în ciuda căsătoriei sale cu o concertistă de talie internațională. Aici, violoncelul spart și calcinat este prezentat într-o gangă de rășină, care face și mai tragică picturalitatea fondului roșu. Această lucrare bivalentă este un omagiu adus naturii moarte olandeze prin rigoarea compoziției și tonalitățile calde și totodată un gest de o violență feroce împotriva oricărei fetișizări a artei.

Pop Art

America pe scenă



Ce face căminul de astăzi atât de diferit, atât de atrăgător?
Richard Hamilton, 1956
Colaj, 26 x 25 cm
Kunsthalle, Tübingen

Un slogan publicitar. Colajul se construiește ca o formă de răspuns la întrebarea pusă de titlul: „Ce face căminul de astăzi atât de diferit, atât de atrăgător?". Locuit de o tânără model pin-up și de un culturist (a cărui halteră *[lollypop]* poartă mențiunea „pop"), acest cămin redă caracteristicile societății moderne: bunuri de consum (aspirator, mobilier) și cultură de masă (televiziune, magnetofon, cinema).

Începutul anilor 1960 marchează, în țările occidentale, dezvoltarea societății de consum, de la care o întreagă generație de artiști împrumută o serie de imagini reînnoite.

Încă din perioada de după război, britanicul Eduardo Paolozzi producea fotomontaje de imagini publicitare, în spiritul experimentărilor dadaiste și constructiviste (*Bucuria inimii*, 1949), practică reluată și de Richard Hamilton la Independent Group din Londra, întemeiat în 1952, căruia i se vor alătura, în cursul anilor 1960, Peter Blake, David Hockney, Patrik Caulfield, Allen Jones și Konald B. Kitaj. Grupul pledează pentru o modernitate care integrează cultura străzii (magazine, afișe, filme de serie B, publicitate) ca pe un alt aspect al creației contemporane.

În Statele Unite ale Americii, unii artiști, ca Ray Johnson, dovedesc, la începutul anilor 1950, preocupări similare. Expozițiile lui Jasper Johns și Robert Rauschenberg la Galeria Leo Castelli, în 1958, arată raporturile lor cu expresionismul abstract. În 1962, o expoziție a lui Roy Lichtenstein la Galeria Castelli și „The New Realists", de la Sidney Janis, unde expun laolaltă noii realiști francezi și „artiștii pop" americani, semnalează atât moartea expresionismului abstract, cât și intrarea în anii 1960 și în era culturii de masă.



M-Maybe
Roy Lichtenstein, 1965
Ulei și magna pe pânză, 152,5 x 152,5 cm
Ludwig Museum, Köln

***Comics*-uri și lipsa tramei.** Primele lucrări ale lui Lichtenstein apar ca vignete mărite ale unor *comics*-uri. Exceptând iconografia, artistul împrumută din banda desenată cadrajul vignetei, convențiile desenului, dialogul inserat într-o filacteră, gama restrânsă a culorilor.

Confuzia sentimentelor. Reprezentarea unei tinere burgheze, așteptându-l sau plângându-l pe bărbatul pe care îl iubește, revine adesea în această perioadă în lucrările lui Lichtenstein și subliniază vulgaritatea sentimentelor „apă de trandafiri" impuse ca standard de o societate puritană.

Moarte în stil american. Seria „catastrofelor" *(Disasters)* cuprinde accidente de mașină, revolte rasiale și scaunul electric care capătă, în cadrul muncii artistului, statutul unei icoane tipic americane. Serigrafia, care permite reproducerea la infinit a aceleiași imagini, devine tehnica de predilecție a lui Warhol. Definindu-se el însuși ca o mașină, artistul utilizează un dispozitiv mecanic care dublează aspectul glacial al mașinii industriale destinate să ucidă prin mandat. Artistul nu procedează la o denunțare a pedepsei cu moartea, ideologică sau emoțională. El operează prin enunțare, producând o constatare distantă, „obiectivă", deci cu atât mai eficientă, care trimite cu răceală „spectatorul" la propria sa conștiință încărcată, morală sau socială.

Scaunul electric
Andy Warhol, 1966
Acrilic și lac aplicat prin serigrafie pe pânză, 137 x 185 cm
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris



Cultura de masă

Încă de la sfârșitul anilor 1950, Andy Warhol (*Superman*, 1960), Ray Lichtenstein (*Look, Mickey*, 1961) și Mel Ramos (*Superman*, 1961) folosesc populara bandă desenată în pictură. De fapt, *comics*-urile fac parte dintr-o cultură vizuală de masă pe care pun stăpânire artiștii: publicitatea (Warhol), signaletica urbană (Ed Ruscha, Robert Indiana), pictura de firmă sau afișul gigantic (Tom Wesselman, James Rosenquist) sunt deopotrivă imaginile și propagatorii eficienți ai noilor mituri ale societății americane contemporane, cum o dovedește și reconversia atelierului artistului în „magazin" (*The Store*, Claes Oldenburg) sau în „uzină" (*The Factory*, Warhol)

Antiexpresionism, distanță și ironie

Cu o vervă inaugurată de Rauschenberg (*Factum I* și *II*, 1957; *Bed*, 1959), Roy Lichtenstein dejoacă gestul spontan al expresionismului prin desenul îngrijit al traseului lăsat de pensulă (*Brushstrokes*, 1964-1966), iar Rosenquist parodiază *dripping*-ul lui Pollok incluzând în lucrările sale motivul macaroanelor (*F-111*, 1968).

În general, arta pop eludează dimensiunea subiectivității. Warhol își proclamă dorința de a fi o mașină și creează repetiția unor motive serigrafiate (cutii de supă Campbell's, sticle de Coca-Cola, imagini ale unor staruri de cinema, din show-business și din politică); el încredințează executarea lucrărilor sale unor asistenți și cultivă un dandism monden, făcând ca operele să graviteze în jurul personalității artistului. Roy Lichtenstein reproduce trama mecanică aparentă în tipăritură a benzii desenate, inclusiv în pastișele sale după Cézanne, Monet, Picasso și Mondrian.

Pop Art este o artă populară (prin ilustrații) și totodată elitistă (prin distanțarea sa și prin manipularea regulilor și a modelelor istorice ale artei); această ambiguitate a fundamentelor, care nu este cea mai neînsemnată contribuție a sa, nu a fost încă rezolvată.



I Love You with My Ford
James Rosenquist, 1961
Ulei pe pânză, 210 x 237,5 cm
Moderna Museet, Stockholm

Jocul dragostei și al colajului. Acel *cu (with)* din titlul lucrării este echivalentul verbal al dispoziției plastice. Tabloul reprezintă pe de o parte un „te iubesc" (în partea mediană) și pe de altă parte „Fordul meu" (în partea superioară). Bineînțeles, „te iubesc cu Fordul meu" poate fi înțeles și în maniera „iubesc două lucruri: pe tine și Fordul meu" sau „te iubesc în Fordul meu", respectiv cu o semnificație falică „te iubesc cu ajutorul Fordului meu" etc., macaroanele putând, de ce nu?, să adauge o dimensiune inedită, deși enigmatică, implicațiilor erotice ale lucrării.

Burger de dușumea (Hamburger gigant)
Claes Oldenburg, 1962
Material textil pictat, spumă și cauciuc, 132,1 x 213,4 cm
Art Gallery of Ontario, Toronto

Soft Sculptures. Hamburgerul, cornetul de înghețată sau bucata de prăjitură, reproduse la scară mare în vinil și material textil și îndesate cu capac, introduc materialul moale ca dimensiune a sculpturii.

O lucrare lărgită. Oldenburg, în prelungirea „magazinului" său, concepe și instalații (*Bedroom Ensemble*, 1963), inaugurând, o dată cu mulajele în ipsos ale lui George Segal (*Cinema*, 1963), manechinele dezarticulate ale lui Ed Kienholz (*Roxy's*, 1961) și picturile de nuduri ale lui Tom Wesselman (*Bathroom Collage*, 1963), extinderea lucrării la spațiul ambiental. *Performances*-urile sale (*The Street*, 1960) anunță, împreună cu cele ale lui Allan Kaprow (*18 Happenings in Six Tarts*, 1959) și ale lui Jim Dine (*The Smiling Workman*, 1960), practicile artistice ale deceniului.



Noi reprezentări

Real, iluzie, ficțiune

Dacă anii 1950 au fost dominați de abstracțiune, în deceniul următor reapare o pictură figurativă care integrează moștenirea fotografiei și a cinematografului.

În cadrul expoziției „Mitologii cotidiene", organizată de criticul Gérald Gassiot-Talabot în 1964 la Muzeul de Artă Modernă din Paris, pictura figurativă face o cotitură care o îndepărtează atât de moștenirea abstracțiunii din perioada de după război, cât și de noul realism.



CRIMĂ NR. 22
JACQUES MONORY, 1968
ACRILIC PE PÂNZĂ, 70 X 100 CM
GALERIA M.C., PARIS

Ficțiunea contaminează realitatea. Traiectoria gloanțelor de pistol trece de la ficțiunea tabloului la realitatea impactului asupra geamului și arată că raportul picturii cu realul nu are un sens unic.

Narațiune și cinematograf. Temporalitatea romanului sau a cinematografului este aici condesată într-o singură imagine: tabloul reprezintă o narațiune sintetică și ia forma unei enigme care trebuie rezolvată. Seriile „crimelor" aparțin atât genului literar, cât și celui cinematografic-polițist, pe care artistul le practică printr-un roman și câteva filme de scurtmetraj.

Reprezentare narativă, reprezentare critică

Împărtășind împreună cu arta pop o serie de imagini preluate de la societatea de consum și de la cultura de masă, reprezentarea narativă împrumută rigorile cinematografului, ale benzii desenate, ale revistelor sau ale publicității; ea se distinge totuși prin reabilitarea povestirii și, mai ales, printr-o distanță mai critică și politică față de aceste icoane contemporane, în special în contextul sfârșitului anilor 1960 (Gérard Fromanger, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Bernard Rancillac, Antonio Recalcati, Antonio Segui). O distanță care ia uneori forma unei constante reci și clinice (Alain Monory, Peter Klasen, Peter Stämpfli) și care nu exclude câteva amintiri suprarealiste, în colaje (Erro) și în subiecte mai literare, mai simbolice sau psihologice (Valerio Adami, Leonardo Remonini, Hervé Télémaque, Jan Voss).

Hiperrealism, fotorealism, *Superrealism*

Prelungire spectaculoasă a artei pop, hiperrealismul american integrează radical practica fotografică la pictură și la sculptură. Mai întâi, Malcomi Morley mărește fotografii sau cărți poștale, pe baza unor acuarele fotografiate, apoi așază diferite documente în pătrat (*Imperiul monarh*, 1965). Începând din 1970, artistul abandonează dispunerea în pătrat și se întoarce la redarea texturii (*Teren de curse*, 1970) în lucrări care țes un raport complex între realitate și reprezentare. Chuck Close pictează în ulei portrete de format mare, mai întâi în alb-negru, apoi în culori, din 1971. La sfârșitul deceniului, el își extinde gama de culori și tehnici proprii (pastel, acuarelă) și abordează, prin amprente de degete în pictură sau tuș (*Finger Paintings*), și colaje de pastile de hârtie albă și neagră, o metodă care nu păstrează iluzionismul reprezentării.

Realism capitalist. În Germania, în timp ce Joseph Beuys, pe atunci aparținând grupului Fluxus, captează atenția prin *performance*-uri care fac vâlvă, Berhard Richter și Sigmar Talke lansează la Düsseldorf „realismul capitalist", contrapunct al realismului socialist (cei doi artiști vin din Germania de Est).

Pictura ca mijloc fotografic. În momentul în care arta pop transpune fotografii pe pânză în care arta, în special cea conceptuală, integrează imaginea fotografică în lucrare, Gerhard Richter spune că pictează pentru a face fotografii: el reproduce imagini fotografice prin pictura în ulei, cel mai clasic dintre mijloace.

BRIGID POLK
GERHARD RICHTER, 1971
ULEI PE PÂNZĂ, 100 X 125 CM
GALERIA DURAND-DESSERT, PARIS

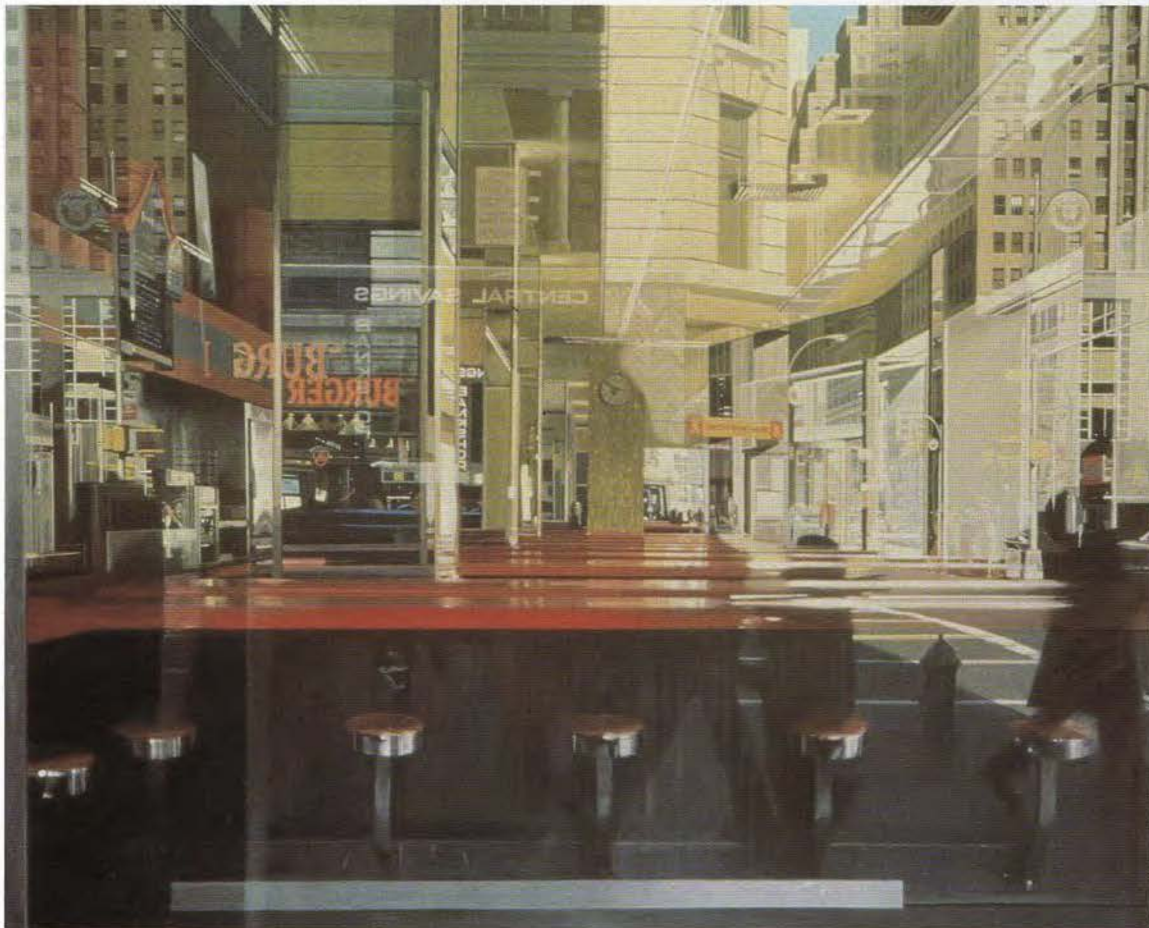


Imaginile periferiei americane ale lui Robert Bechtle, motocicletele lui Thomas Blackwell, firmele luminoase ale lui Robert Cothingham, peisajele de *drive-ins*, de garaje și de prăvălii ale lui Ralph Going propun o viziune obiectivă a societății americane. Artistul nu exprimă o judecată explicită asupra tuturor acestora, opinia se naște mai degrabă din acele vestigii urbane postindustriale, a căror umanitate, deși prezentă, pare a fi absentă. Fotorealismul se extinde la sculptură prin Duane Hanson și John De Andrea, ale căror mulaje în rășină poliesterică, ceară pictată, dotate cu ochi de sticlă, cu păr, cu peruci și veșminte, constituie o satiră mai directă la adresa societății americane (Duane Hanson, *Turiști*, 1970) sau o interogație asupra implacabilei și recii realități a corpului (nudurile lui John De Andrea).



Neapole
Ernest Pignon-Ernest, 1990
Serigrafie lipită pe un zid

Orașul acaparat de pictură. Lucrările lui Ernest Pignon-Ernest utilizează tehnica de *trompe l'oeil*, fără ca totuși să se confunde cu acesta; este vorba mai degrabă despre un dialog cu spațiul social și urban în care ele se înscriu. Astfel, aparițiile fantomatice ale serigrafiilor lipite pe pereții din Neapole schițează evocări și amintiri din orașul baroc și devin adevărate icoane aparținând patrimoniului său cultural, respectiv religios.



Banca Centrală
Richard Estes, 1975
Ulei pe pânză,
91 x 122 cm
Galeria Marlborough, New York

Oglindă construită. Richard Estes lucrează după mai multe fotografii, din care selecționează detalii și reconstruiește o imagine prin geometrizarea planurilor și a unghiurilor. Vitrinele în cascadă, jocurile de luciu fac dovada unui interes pentru oglindire, care devine metafora unei opere care reflectă societatea americană.

O lucrare fotografică. Don Eddy sau Richard Estes utilizează o mare profunzime a câmpurilor, ceea ce dă mai multe detalii în diferite planuri: nu există nimic superficial în imagine. În schimb, Chuck Close reduce profunzimea câmpului, realizând astfel zone de suprafață importante, dincoace și dincolo de planul principal al reglării imaginii.

Andy Warhol și Joseph Beuys

Opera star



Autoportret
Andy Warhol, 1967
Serigrafie și acrilic pe pânză,
55,8 x 55,8 cm
Colecția Jose Mugnali, New York

Variații în jurul temei autoportretului. În opera lui Andy Warhol, tema autoportretului este deosebit de sensibilă: aici, artistul ia poza unui dandy inactiv și neliniștit. Numeroasele variații de culori peste un același negativ originar indică valoarea specifică a unei imagini al cărei impact trebuie să fie evident: faptul că starul poate fi numit înlocuiește semnătura și orice investigație psihologică sau sociologică privind viața artistului. În această imagine a lui însuși, Warhol renunță la personalitatea artistului în beneficiul omului public.

„În viitor, toată lumea va avea sfertul său de oră de celebritate mondială."

Andy Warhol

Acești doi maeștri ai gândirii, apropiați de arta pop și, respectiv, de grupul Fluxus, au creat o reprezentare nouă a artei, în care lucrarea și persoana publică a artistului se confundă.

Fața ascunsă a visului american

La puțin timp după moartea actriței Marilyn Monroe, în 1962, Andy Warhol (Pittsburg, Statele Unite, 1928 - New York, 1987) inaugurează celebra serie a lucrărilor *Marilyn*. Aceste portrete serigrafiate opun neutralitatea lor rece efuziunii organizate de media în jurul amintirii idolului.

Artistul provocator, care declară că vrea să fie o mașină și să nu vadă decât suprafața lucrurilor, într-un fel de braille mental, elaborează o operă complexă fondată pe impactul imaginilor publicitare în societatea americană, societate pe care o reprezintă „devitalizată", „goală" și „curată". El pune astfel la zid, fără să le denunțe formal, o anumită ipocrizie puritană și corolarul ei mercantil. După ce a fost el însuși desenator, implicat în domeniul publicității comerciale la începutul anilor 1950, Andy Warhol deschide la New York, în 1963, un atelier colectiv, The Factory (Uzina). În acest adevărat centru de creație, înconjurat de numeroși asistenți, realizează filme experimentale și produce spectacole multimedia din care primul show răsunător al grupului mitic The Velvet Underground. Concepția sa despre artă, care își exercită influența

Un demers serial. Serialității tehnicii (serigrafia) i se adaugă multiplicarea aceluiași subiect într-o singură imagine: o lucrare care o reprezintă de treizeci de ori pe Mona Lisa este astfel intitulată *Treizeci valorează mai mult decât una*, insistând cu umor asupra multitudinii reproducerilor celebrului tablou și pe îndoiala asupra originalității sale după afacerea legată de dispariția acestuia la începutul secolului XX.

O autosacralizare a artistului. *Retrospectiva multicoloră* reunește mai multe subiecte preferate de artist: imagini cu Mona Lisa se alătură celor cu Marilyn, cu cutii de supă Campbell's sau unora cu Mao Ze Dong și, în negativ, o floare din seria *Florilor*. Titlul amintește ciclul *Să-i lăudăm acum pe marii oameni*, unde Warhol prezintă o viziune sintetică a propriei sale retrospective, preludiu la perioada în care devine și el un „mare om", subiect omagiat și de succes al produselor derivate.

Retrospectivă multicoloră
Andy Warhol, 1979
Serigrafie și acrilic pe pânză,
1,26 x 1,28 m
Galeria Bruno Bischofberger, Zürich



după 1970, revocă, în urma prieteniei cu Marcel Duchamp, criteriile tradiționale de calitate, unicitate și originalitate. Printr-o relativă delegare a actului creator către unul sau mai mulți asistenți de la Factory, Warhol se îndrăgostește de mitul romantic al geniului artistic, substituindu-i producția atelierului, care evocă deopotrivă produsul industrial și artizanatul popular.

Șaman al artei și al luminii contemporane

Artist carismatic, Joseph Beuys (Krefeld, Germania, 1921 - Düsseldorf, 1986) își creează încă din anii 1950 propria legendă, publicând istoria salvării sale de către niște țărani din Crimeea: în anul 1943, pilot pe un bombardier german doborât, el este acoperit cu pâslă și grăsime animală, după o tehnică străveche de prevenire a hipotermiei. Încă de atunci, opera sa abordează mai ales temele resuscitării, ale energiei vitale și ale relației individului cu grupul și cosmosul.

Figura artistului taumaturg, încarnat de Beuys, dă naștere unei opere influențate de teoriile ezoterice ale lui Rudolph Steiner, el însuși moștenitor al spiritualismului lui Goethe și al romanticilor germani. Printre acțiunile publice ale lui Beuys, una dintre cele mai spectaculare este, fără îndoială, *Coyote: I like America and America likes me*. În 1974, artistul este transportat pe o brancardă de la aeroportul din New York până la o galerie din Manhattan (evitând astfel să pună piciorul pe solul Statelor Unite), unde, timp de mai multe zile va trăi închis, dar văzut de public, alături de un coiot, simbolul primului ocupant al teritoriului american. Făcând acest lucru, el utilizează imaginea echivocă a învinsului (coiotul ca victimă a triumfului societății capitaliste, extinzându-și în același timp proiectul artistic spre limbajul universal al unei comunicări înnăscute și totodată strategice, care trece prin prezență fizică, miros, pipăit etc.).

Ceva, dacă nu nimic

Demersurile lui Andy Warhol și Joseph Beuys ar putea să se opună termen cu termen: reprezentării, Beuys îi substituie prezentarea, declarând în special despre una dintre lucrările sale: „Aceasta nu vrea să spună ceva, ea este ceva", în timp ce Warhol face din el însuși fie un star, fie o reprezentare exemplară a logicii de spectacol a contextului său cultural: „Dacă vreți să aflați totul despre Andy Warhol, nu aveți decât să priviți suprafața picturilor mele, a filmelor mele, a mea. Iată-mă, nu se află nimic dedesubt."

„Elementul cel mai important pentru cel care îmi privește obiectele este teza mea fundamentală: fiecare om este un artist. În aceasta constă contribuția mea la «istoria artei».“

Joseph Beuys



SCAUN CU GRĂSIME, „ULTIM ELEMENT CU INTROSPECTOR"
JOSEPH BEUYS, 1982
EXPOZIȚIE LA GALERIA LILIANE ȘI MICHEL DURAND-DESSERT, PARIS

Omul în osmoză cu cosmosul. Joseph Beuys, care acorda multă importanță mediului înconjurător în intervențiile sale, a creat și a expus mai multe versiuni ale acestei lucrări. Grăsimea trimite la experiența salvării sale legendare, însă desemnează și corpul redus la starea de obiect, acest amestec devenind o metaforă a artistului și a condiției ambivalente a materiei ca stare ultimă și primă a ființei. Apropiind cu brutalitate materia informă de evocarea umană, prin prezența scaunului, Beuys răstoarnă tradiția sculpturii: aceasta nu mai reprezintă un corp idealizat, ci un haos în devenire sau, pentru a relua categoriile psihanalizei, o substituire a fantasmei supraeului cu „asta".



ARTA = CAPITAL
JOSEPH BEUYS, 1979
MĂRIRE FOTOGRAFICĂ ȘI PICTURĂ ÎN ULEI, 220 X 120 CM
CHRISTIE'S, LONDRA

Procesul artei. Cuvântul „Capital" este înțeles în sensul marxist al termenului. Artistul care declară „Banii înseamnă energie" pozează în fața scheletului unui mamut, într-un muzeu. Se poate citi că munca artistului înseamnă o vreme comunicare vie, apoi devine un capital exploatat de societate. O altă interpretare, mai interesantă probabil, ar fi identificarea pe care Beuys o propune între cele două valori considerate ca fiind eterne și eventual naturale: arta *(kunst)* și capitalul. Pentru artistul care, în timpul vieții, s-a exclus el însuși din domeniul artistic (continuând în același timp să profeseze), nici una dintre cele două valori nu poate să se excludă unei critici radicale. Mamutul, în fine, dovedește anterioritatea obiectului față de funcția artistică pe care i-o atribuie muzeul.

Corpul luat ca atare

Bacon, Baselitz și Gilbert and George

La marginea marilor grupuri, a curentelor moderniste și a abstracțiunii americane în mod special, există individualități care își afirmă singularitatea prin interesul acordat reprezentării corpului. În opoziție cu susținătorii „întoarcerii la ordine" dintre cele două războaie mondiale, acești artiști nu doresc o întoarcere la clasicism și nici nu caută să restituie realitatea printr-o imitație optică servilă, ci operează o transpunere la nivelul senzației.

Omul social este ucis

Refuzând pentru pictura sa orice dimensiune psihologică sau spirituală, Francis Bacon prezintă o umanitate tragică și privată de identitate, redusă la starea de „carne". *Boul jupuit* și autoportretele lui Rembrandt, portretul papei Inocențiu al X-lea de Velázquez, *Strigătul* lui Edvard Munch, sau, mai mult, descompunerea mișcării în fotografiile lui Eadweard Muybridge îi furnizează, împreună cu imaginea răstignirii, temele unei opere în care corpul în suferință și o sexualitate violentă ocupă un loc central. Figurile umane, deprimate și distorsionate, sunt prizoniere ale unor spații închise și anonime. Pata distruge înlănțuirea formelor și virtuozitatea aplaturilor. Prezentarea lor sub sticlă stabilește o distanță față de „brutalitatea faptelor" afișate.

„Golirea picturii de conținutul său"

„Blestemul este de partea noastră", afirmă, încă din anul 1961, manifestul *Pandemonium* redactat în 1961 de Georg Baselitz și de Eugen Schönbeck. Această declarație anticipează gestul de a picta pe dos pe care îl va dezvolta Baselitz în 1969. Înlăturat dintr-o școală de artă din Berlinul de Est în 1956 pentru „imaturitate socio-politică", Hans Georg Kern și-a luat în 1961 pseudonimul de Baselitz, de la numele orașului său natal, Deutschbaselitz.

În timpul primei expoziții personale de la Berlin din 1963, pictorul este atacat de Procuratură și două tablouri îi sunt confiscate pentru „obscenitate". Unul dintre acestea, *Marea Noapte în grajd*, reprezintă un copil hidrocefal, cu organe sexuale exagerate, totul pe un fond nocturn (s-a văzut în această lucrare reprezentarea unei Germanii devorate de o conștiință încărcată nemărturisită). Revendicând poziția „asocială" a artistului care nu transmite nici un „mesaj", Baselitz ia partea unei arte „cu gheare" al cărei model prin excelență este Antonin Artaud.

Marginalitatea ca marcă

Gilbert Proesch și George Pasmore devin în 1967 creatorii unei opere bicefale aflate sub semnul duplicității.



PERSONAJ SCRIIND REFLECTAT ÎNTR-O OGLINDĂ
FRANCIS BACON, 1976
ULEI PE PÂNZĂ, 198 X 147,5 CM
COLECȚIE PARTICULARĂ

Identități nesigure. Gol și împodobit ridicol cu un guler fals, personajul adoptă o poziție a cărei perspectivă aberantă este corectată de oglindă, lăsând să se presupună că doar reflectarea produce ordine și sens. Cu toate acestea, foile căzute pe jos ne arată doar un scris fragmentar și indescifrabil. Acestor semne obscure, a căror culoare puternică atrage atenția, li se opune elipsa galbenă care semnalează fără mai multă claritate partea de jos a spatelui bărbatului. Totuși, în ciuda verosimilității sale, oglindirea nu permite vederea chipului, dar personajul reprezentat își dezvăluie asemănarea cu Adolf Hitler. Psihologia clinică a arătat că mecanismul de punere în scenă a sinelui, care face verosimilă o realitate aberantă, este un constituent al discursului paranoic. Cu toate acestea, dacă Bacon a admis că imaginea lui Hitler i-a apărut în minte, lucrarea iese din anecdotic pentru a determina apariția, prin gestul pictorului, a unei figuri emblematice a nebuniei și a nonsensului uman.

Utilizând diverse mijloace de informare ca de pildă, în anii 1970, propriile lor corpuri goale, înainte de a impune imaginea cuplului cu veston închis cu nasturi, ei construiesc un discurs vizual critic despre societatea anglo-saxonă și, prin extensie, a ipocriziei sociale. Simetria, gemelitatea și, mai ales, homosexualitatea devin temele lor recurente. Rând pe rând, „sculpturi vii" sau staruri ale unor false imagini publicitare, ei deturnează arta și estetica comercială de la respectivele lor canoane de frumusețe, afișând în același timp un amestec de banalități, scatologie și necuviințe. După exemplul grupului fondator al artei conceptuale, Art & Language, Gilbert and George brutalizează percepția despre geniul individual al artistului, impunând în același timp o reprezentare narcisistă a dublului.

FĂRĂ TITLU
GEORG BASELITZ, 1987
CĂRBUNE, PASTEL ȘI ULEI PE HÂRTIE, 270 X 181 CM
GALERIA BEAUBOURG, PARIS



Violența percepției. Gesturile sumare invocă invectiva: roșul, hașurile rare pe față și pe umăr, răsturnarea figurii reușesc să conducă reprezentarea spre o logică a atentatului. Numai atributele sexuale permit identificarea unui personaj feminin. După celebra serie *Femei* a lui Willem de Kooning, Baselitz atinge o limită nouă a expresionismului, reducând nudul la o simplă și brutală expresie a unei percepții. Interzicându-și orice complezență cu privire la subiect, a cărui prezentare pe dos induce o conotație estetică sau erotică, artistul vrea să îndepărteze elocvența care dispare în această transgresare a moștenirii iconografice. Figura a pierdut orice autonomie în beneficiul tabloului. Pictura nu o mai servește, se întâmplă exact pe dos.

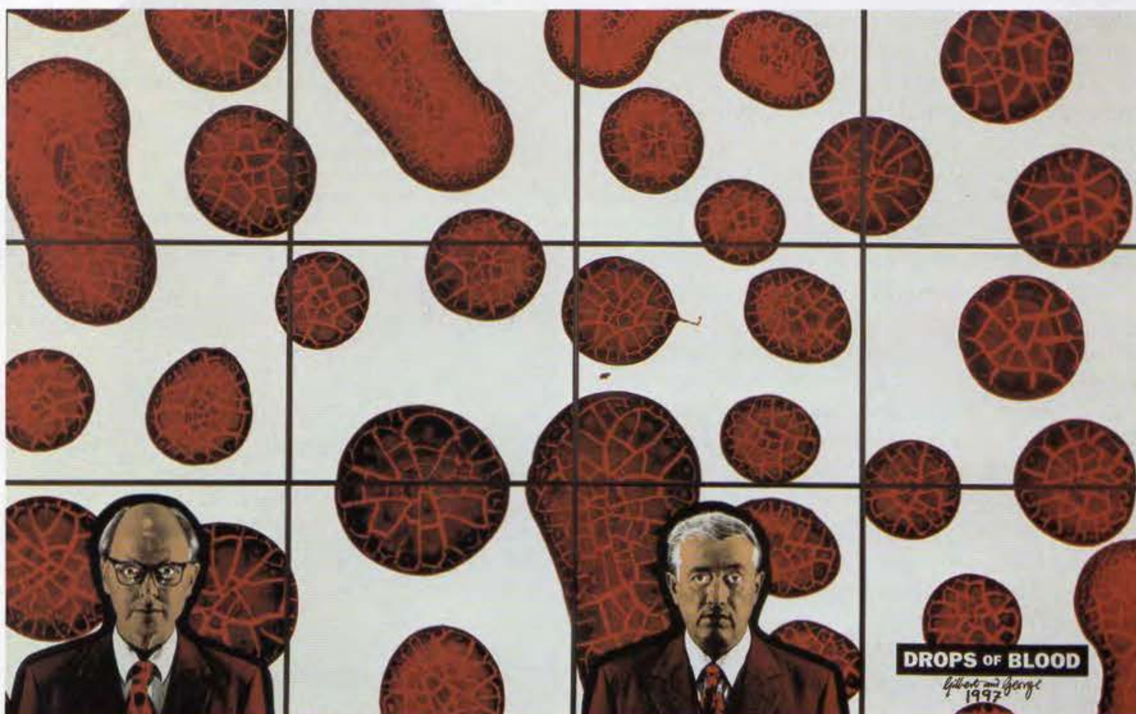
„Sper că un pictor, după mine, va putea face un portret."

Francis Bacon

Pledoarie anti-SIDA. Moștenitori ai artei pop, Gilbert and George expun de la începutul anilor 1990 imense imagini în care figurile lor puse în valoare de umbre negre se detașează pe fonduri grafice și fotografice violent colorate, simple și simbolice. În *Picături de sânge*, personajele speriate și vopsite cu roșu par să dispară în partea de jos a lucrării. Titlul înscris cu alb pe fond negru, deasupra semnăturii, funcționează ca un logo sau ca un slogan. Enorme globule sangvine roșii și negre invadează cadrilajul imaginii. Mesajul este limpede: sângele evocă SIDA și căderea trimite la referința biblică, ambiguă și conotată moral. Artiștii, care au utilizat în alte lucrări motivul răstignirii, militează prin această imagine pentru luarea în considerare publică a victimelor sindromului.

Jocul de-a „domnul Fiecare". Costumul și cravata artiștilor se află în rostul contextului general. Dorința de a se adresa unui număr cât mai mare de oameni prin imagini simple reiese aici doar din poziția artistică. Acești artiști, care își spun „socialiști", intervin în domeniul social revendicând respectul și integrarea artiștilor și a homosexualilor în comunitate.

PICĂTURI DE SÂNGE
GILBERT AND GEORGE, 1997
TEHNICI MIXTE, 12 INELE, 190 X 302 CM
GALERIA THADDAEUS ROPAC, PARIS



Conceptualism și minimalism

Arta lui „aproape nimic"

Arta conceptuală și arta minimală apar la mijlocul anilor 1960, în Statele Unite ale Americii, între ele existând asemănări de formă. Ele se disting totuși, una tinzând să facă din lucrare suportul gândirii, cealaltă legând intim obiectele de spațiu și de spectator.

Arta de idee și ideea de artă

Pentru artiștii conceptuali, contează numai ideea artistului, apărută din spațiul său mental privat. Joseph Kosuth, Douglas Huebler sau On Kawara lucrează la o aceeași respingere a obiectului și a aspectului său decorativ: opera nu mai este apreciată prin ea însăși, ci în măsura în care devine suportul necesar unei definiții a artei, mereu nouă. Lucrările conceptuale sunt totodată legate de *ready mades*, al căror interes ar consta exclusiv în intenția de a face opera, și de expresionismul abstract, pentru care fiecare urmă pe pânză trimite la un eu privat. Artiștii conceptuali utilizează mijloace de informare apreciate ca „transparente", pentru că, neimpunând o contemplare a materialității lor, ele pot trimite direct la concept. Acestea sunt în primul rând scrisul și fotografia: amândouă apar atunci ca mijloace de informare „neutre", a căror formă contează puțin, care scapă definiției unui „obiect de artă" pentru a pune în valoare numai gândirea.

Perceperea minimalului

Opera minimală, în schimb, nu trimite prin nimic la interioritatea artistului: Donald Judd, practician și teoretician al artei minimale, declară astfel foarte sobru că „munca artistului constă în a așeza un lucru după un altul". Arta minimală nu prezintă nici o tehnică: netede și impersonale, obiectele sunt produse industriale; culoarea este încorporată în materiale încă de la concepție și nu este corectată mai târziu. Formele propuse de arta minimală sunt tot atâtea „obiecte specifice": nici tablouri, nici *ready mades*, nici sculpturi, ele se disting de obiectele din viața curentă printr-o „specificitate de nedefinit". Extrema lor lipsă de artificiu, departe de a face din ele opere sărace, oferă infinite posibilități de combinare, de variații subtile și de abordări. Eliberată de orice urmă a actului creator, lucrarea se poate într-adevăr deschide spectatorului. Căci luarea la cunoștință a artei minimale se face pe cale fizică. Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin (care organizează structuri de neon) propun ca aceste forme geometrice să fie mai degrabă măsurate cu pași mari în lung și-n lat decât să fie contemplate; spectatorul merge deasupra, se învârte în jurul lor, percepe spațiul galeriei „din cauza" lucrării. De fapt, minimaliștii

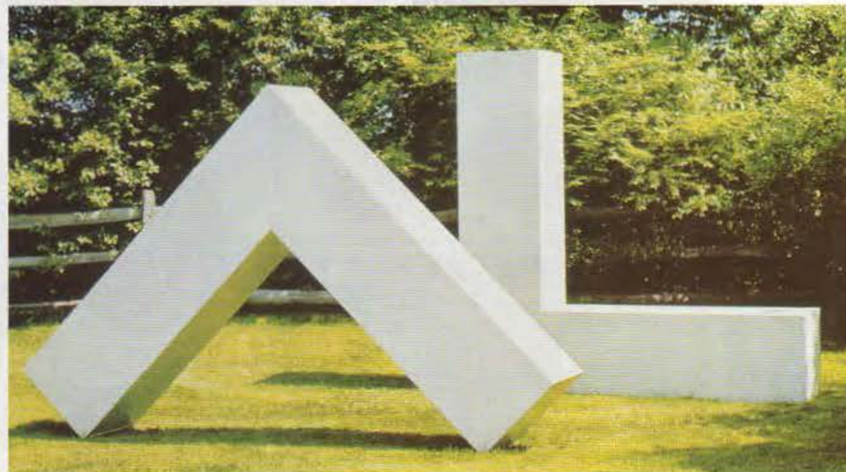


UNU ȘI TREI SCAUNE
JOSEPH KOSUTH, 1965
SCAUN DIN LEMN ȘI DOUĂ FOTOGRAFII ALB-NEGRU
SCAUNUL: 82 X 40 X 37 CM
FOTOGRAFIILE: 112 X 79 ȘI 50 X 75 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

Scurtcircuitele sensului. Refuzând „obiectul de artă" și orice ornament pe care acesta îl implică, Kosuth, teoretician american al artei conceptuale, expune diferitele ocurențe ale unui obiect banal: scaunul, fotografia sa în mărime naturală și definiția lui; el prezintă în același timp unul și trei scaune, arătând un același obiect sub trei forme total diferite. Față de arta Renașterii care căuta să reprezinte esența lucrurilor, față de realism care le arăta așa cum erau, sau de *ready made* care propunea aprehensiunea directă, Kosuth aduce un ansamblu de propuneri care, luate împreună, dau o idee despre obiect.

Opera declinată. Acele grinzi în L de Robert Morris pot fi dispuse și combinate între ele în funcție de spațiul respectiv. La fel ca în lucrările lui Carl Andre, *Floorpieces*, fiecare nouă expoziție, fiecare nou spațiu dă naștere unei combinații diferite. Artistul deleagă o parte din munca sa, definind un program („formele în L trebuie să fie combinate"), lăsând execuția acesteia celui care le expune. Forma lucrării este astfel întâmplătoare, schimbându-se după spațiul care o primește.

FĂRĂ TITLU
ROBERT MORRIS, 1967
PLACAJ PICTAT,
244 X 244 X 61 CM
COLECȚIE PARTICULARĂ



întâlnesc cu siguranță preocupările constructiviștilor de la începutul secolului XX.

Anumite lucrări ale lui Carl Andre, stivuiri de grinzi de lemn, merg până la asemănarea foarte clară cu lucrările rusului Aleksandr Rodcenko, realizate în anii 1920.

Cu ajutorul vocabularului geometric pus în evidență de arta minimală, Donald Judd va conserva integritatea arhitecturii interioare a fundației sale de la Chinati (Texas) în 1970. După treizeci de ani, moda și mobilierul reutilizează aceste forme simple, netede, fără ornamente, metalice, aranjate după o ordine matematică, pentru a face din ele simbolul stilului sobru al sfârșitului de secol.



O sculptură inoportună. Concepută pentru Centrul Georges Pompidou din Paris, *Clara Clara* este instalată în grădina Tuileries, apoi mutată în Parcul Choisy și, în final, demontată. Sculpturile lui Richard Serra, post-minimale, fiind cu puțin posterioare mișcării, vor determina adesea conflicte. Acestea organizează întreg spațiul din jurul lor, forțează trecătorii să-și modifice drumul și încurcă însăși percepția așezării prin dimensiunile lor monumentale. Calificate totuși de Serra ca „antimonument", sculpturile nu au nici soclu, nici aspect comemorativ, ceea ce ar scuza imperioasa lor prezență. Nimic care să le protejeze, să le delimiteze sau să le țină la distanță. Dispunerea plăcilor de metal face apropierea de lucrare nesigură, prin echilibre care, punând în joc piese metalice foarte grele, par uneori fragile și amenințătoare.

Clara Clara
Richard Serra
Parcul Choisy, Paris

Vedere parțială a expoziției Carl Andre — Sol LeWitt
Carl Andre, 1995
În partea stângă, *Cocor văzut frontal*, 1993
În partea dreaptă, *Perete văzut din față*, 1993
Galeria Alfonso Artiaco
Pozzuoli, Neapole

Sculptura așezată pe jos. Ceea ce au efemer lucrările minimale ale lui Carl Andre nu ține de materialele lor, ci de forma acestora. Fiecare nouă instalare a unei lucrări schimbă dispunerea plăcilor metalice pe sol. Scăpând de antropomorfismul sculpturii pe care îl denunță Donald Judd, sculpturile lui Carl Andre sunt orizontale și obligă spectatorul să privească la picioarele sale și nu numai frontal. Lucrările *Floorpieces* sunt făcute pentru a fi măsurate în lung și-n lat; după întreaga sculptură din a doua jumătate a secolului XX, opera se percepe cu toate simțurile, într-o deplasare pe care aceasta o justifică.

Fluxus și Supports/Surfaces

Demistificarea artei



FLUXUS YEARBOX 2
GEORGE MACIUNAS,
CCA 1966-1968
20,3 X 20,3 X 8,6 CM
ASAMBLAJ, FLUXUS EDITION
ARCHIV SOHM, STAATS GALERIE, STUTTGART

Funcționare ludică. Evocând lucrarea *Cutii în valize* de Marcel Duchamp, *Yearboxes*-urile, finanțate și realizate de George Maciunas, erau colecții de multipli concepute de participanții la Fluxus: fiecare dintre elementele prezentate putea fi dispus și individual, ceea ce explică de ce conținutul diferă de la o cutie la alta. Majoritatea lucrărilor propuse mizează pe absurd și implică spectatorul prin modul lor de funcționare extrem de ludic. Este vorba despre adevărate antologii, vândute de cele câteva prăvălii Fluxus create în Europa, Statele Unite ale Americii și Asia. Cu toate acestea, succesul comercial al lucrărilor nu a fost cel scontat, și Maciunas afirma că nu a vândut nici un obiect, în ciuda prețului modic.

PIANO ACTIVITIES
PHILIP CORNER,
1962
WIESBADEN, FLUXUS INTERNATIONALE
FESTSPIELE NEUESTER MUSIK

O orchestrație până la limita cacofoniei. Această lucrare emblematică pentru Fluxus va dura mai multe zile: artiștii au dezmembrat, închis, zgâriat, spart și, în sfârșit, ars cu răbdare un pian, cântând, seară după seară, o compoziție a lui Philip Corner, care nu era de altfel de acord cu această interpretare a operei sale, însă *Piano Activities* a înscris instantaneu Fluxus printre mișcările avangardiste cele mai radicale. Fotografiile dovedesc intensitatea comică a lucrării și dimensiunea sa iconoclastă: atentarea la pian, care în plus e și cu coadă, înseamnă atacul la decorul muzicii, la miturile virtuozității inaccesibile, la tot ce ea reprezintă ca funcționare elitistă, printr-un gest de o veselie revoltătoare.



Fluxus

Mai puțin structurat decât un grup, Fluxus a fost mai degrabă un loc de întâlnire pentru artiști cu orizonturi și practici variate având ca țintă instituționalizarea și sacralizarea operei de artă.

Geneza fenomenului

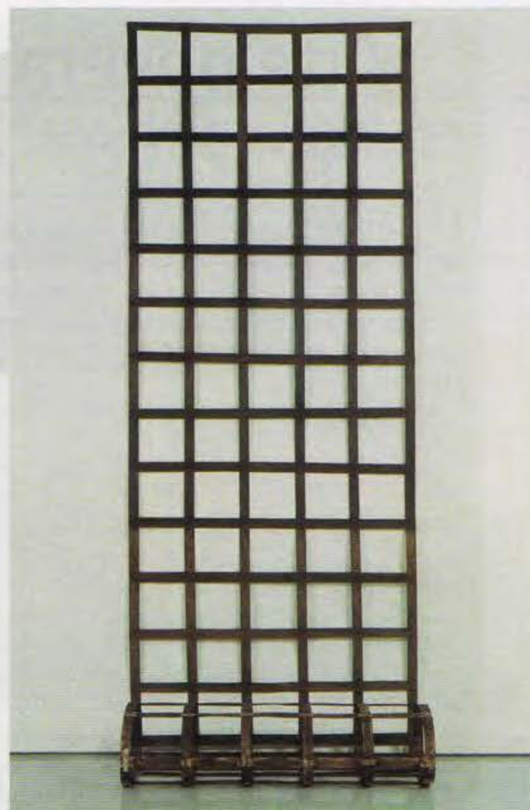
La sfârșitul anilor 1950, tineri artiști influențați de lecția lui John Cage încep o minuțioasă activitate de subminare a categoriilor artei printr-o respingere sistematică a instituțiilor și a pieței. Personalitatea lui George Maciunas se desprinde în curând de acest grup: el creează o galerie de artă în 1961 și organizează concerte de muzică contemporană ca și expoziții ale prietenilor săi (John Cage, Dick Higgins sau La Monte Young). Împovărat de datorii, artistul părăsește New Yorkul pentru Germania, unde frecventează mediile de avangardă. Aici ia legătura cu

> *„Reflectarea stării de flux pe care se bazează toate artele cu respectul mijloacelor și al funcției lor."*
>
> *George Maciunas despre revista* Fluxus

Wolf Vostell, Nam June Paik și Ben Patterson la Köln, Emmet Williams la Darmstadl, Joseph Beuys la Düsseldorf, Addi Koepcke la Copenhaga, Robert Filiou la Paris și Ben la Nisa. În septembrie 1962, organizează Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, care marchează adevăratul început al mișcării, ce durează douăzeci de ani. Fluxus își va afirma opoziția față de arta serioasă, profesională, transcendentă.

Muzică?

Primii ani se caracterizează prin concerte și festivaluri internaționale. În curând, zeci de artiști din cinci continente se asociază și găsesc în această practică veselă și iconoclastă spațiul de libertate pe care îl căutau. Dacă muzica rămâne referința explicită a *performance*-urilor, Fluxus își orientează activitatea și spre publicarea unor lucrări derizorii și absurde. Această multitudine a practicilor face dificilă orice definiție a grupului Fluxus.
Desigur, folosirea unui umor devastator și provocator rămâne principalul lor punct comun. Totuși, *Event*, deopotrivă compoziție muzicală, *performance* și poem, rămâne inovația cea mai tangibilă a grupului, care se hrănește înainte de orice din filozofia contemplativă a budismului zen. Fluxus, mișcare multipolară, între pericol și plictis, provocare și analiză, artă și viață, oferă ocazia regândirii raportului cu lumea al fiecăruia.



FĂRĂ TITLU
DANIEL DEZEUZE, 1976
LAMELE DE LEMN PRINSE ÎN AGRAFE ȘI VOPSITE, 112 X 95 CM
MUZEUL DE ARTĂ MODERNĂ, SAINT-ETIENNE

Probleme de scară. Această lucrare a lui Dezeuze este exemplară pentru preocupările mișcării Supports/Surfaces (Suporturi/Suprafețe): printr-un limbaj formal, extrem de sobru, se pun în evidență componentele tabloului, în speță șasiul pe care se întinde pânza, amintindu-se însăși structura reprezentării occidentale. Dispunerea în pătrate, perspectiva picturii clasice, dar și grila, instrument de coerență narativă și picturală, utilizat la fel de bine de figurativ ca și de abstract, sunt aici arătate în mod deosebit de eficace.

Supports/Surfaces

După mai 1968 și atunci când piața de artă este fascinată de minimalism, arta conceptuală și *performance*, un grup de artiști francezi (Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi și Claude Viallat) încearcă aventura unei picturi de avangardă.

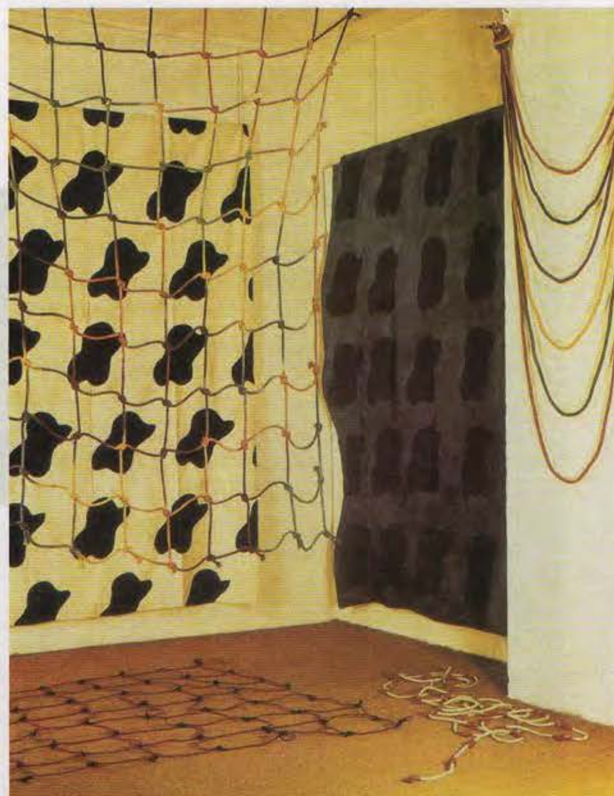
> „*În Supports/Surfaces, nu există sacralizare a lucrărilor. Iată un postulat: o piesă egală cu o altă piesă egală cu o altă piesă.*"
>
> *Daniel Dezeuze,* Art Press *nr. 154, ianuarie 1991*

Întâlnirea pierdută

Puternic politizați și foarte implicați în complexe dezbateri teoretice, ei sunt rău primiți de public și prost percepuți de mediul artistic: unii îi consideră prea violenți și prea întunecați, alții le apreciază postulatele, esențialmente picturale, în totalitate depășite. Într-o epocă marcată de dezbaterile privind sfârșitul artei și moartea picturii, aplatizarea elementelor constitutive ale picturii din lucrările lor apare în dezacord absolut.

Confuzii și specificități

În rest, lucrările lor sunt formal foarte apropiate de cele ale unor mișcări ca Arte povera sau BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), deși sunt rezultatul unor demersuri antagoniste. Acest pariu de avangardism se bazează pe disecția elementelor constitutive ale picturii, cu scopul de a descuraja fetișizarea obișnuită a demersului. În această perioadă, pictura redevine o treabă de șasiu, pânză și pigment și nimic altceva. Ea se complace în această largă accepție și desfășoară, cu ajutorul instalației, dialogul antinomic cu antiarta cea mai radicală.



VEDERE A UNEI INSTALAȚII LA GALERIA JEAN FOURMIER ÎN 1972
CLAUDE VIALLAT
PÂNZE PICTATE ȘI CORZI ÎNNODATE ȘI PICTATE, DIMENSIUNI VARIABILE

Spațiul prin intermediul formei. Viallat apelează, după anii 1970, la o formă care evocă arșicele. Cu toate acestea, în opoziție cu Buren, nu este vorba de a ritma un loc prin amprenta sa, ci de a și-l însuși prin pictură. Preocupările specific picturale care își fac apariția pe pânze (contraste, structură, ornament) determină jocul cu corzile pictate în culori vii, ale căror zale reiau motivul pânzelor. Astfel, locul este reconstruit de transparențe și opacități, în timp ce vocabularul elementar al picturii (culori, valori, profunzime) se desfășoară în spațiu.

Arte povera

Ecologie a senzației

Departe de sofisticarea societății industriale, un grup de artiști italieni creează o estetică „săracă" și militantă. Destructurând componentele limbajului de artă, ei caută să extragă energia brută a lucrurilor și a materialelor naturale.

Un ziar etalat pe sol, o grămadă de cărbune, un drapel fixat pe zidul unei galerii genoveze compun, împreună cu alte elemente mai mult sau mai puțin palpabile, expoziția „Arte povera in spazio" („Arta săracă în spațiu"), prezentată de criticul Germano Celant în 1967. Cu un an mai devreme, la New York, expoziția „Primary Structures" („Structuri primare") dezvăluise o direcție nouă a sculpturii contemporane americane: arta minimală. Aceasta propunea un demers logic, restrângându-i artistului dreptul unei experiențe subiective, ceea ce determină în special obținerea pe cale industrială a operei. Acestui formalism radical, Arte povera îi răspunde prin afirmarea unei dimensiuni existențiale a actului artistic. Cei șase artiști fondatori, cărora în curând li se alătură alții, preferă materialele organice, acțiunile și formele în evoluție, vizând o prezență evidentă a operei, proprie contemplației (*con temp l'azione*, joc de cuvinte însemnând „cu timpul, acțiunea").

Corpul, timpul și energia se află în centrul meditațiilor lor. Unei arte de idei (conceptuală), în desfășurare dincolo de Atlantic, grupul italian îi opune o artă tangibilă, orientată spre percepțiile individuale ale spectatorului.

Suportul teoretic și politic de artă

Încă din 1967, Celant publică un articol intitulat *Arte povera. Note pentru o gherilă*. Estetica gherilei este transpusă direct într-o lucrare a lui Mario Merz, *Igluul lui Giap*. Oricât de novatoare ar fi aceste lucrări, ele răspund la două tipuri de determinări: relația istorică a Italiei cu sculptura și cu reprezentarea pe de o parte, iar pe de altă parte situația culturală, politică, economică, la sfârșitul anilor 1960. În fața puterii americane, Italia de atunci este slabă, săracă și puțin dezvoltată. Conștiința acestei stări nu este străină de contradicția inerentă cu pozițiile teoretice ale mișcării Arte povera, care oscilează între un discurs de avangardă și o regresie formală și naționalistă (în afară de Kounellis, toți artiștii sunt italieni).

Relațiile care se stabilesc între lucrările lor și istoria sculpturii sunt specifice: căutând o proximitate inedită cu spectatorul, Arte povera eliberează sculptura de conotațiile sale eroice, ideale și aristocratice, de la Roma antică până la fascism.

Anumiți reprezentanți ai grupului vor lua în considerare însăși funcția catolică a răstignirii, prin evocarea



IGLUUL LUI GIAP
MARIO MERZ, 1968
METAL, SACI DE PLASTIC, PĂMÂNT, TUB DE NEON, 120 X 200 CM
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ MODERNĂ, PARIS

Artă mobilă. Igluul, această „cetate microorganică", este pentru Merz metafora rezistenței, transpunând în tot felul de contexte imaginea adăpostului de supraviețuire rudimentară. Sacii de pământ, neonul, care înscrie o frază celebră a generalului Giap, învingătorul lui Diên Biên Thu (1954): „Dacă dușmanul se concentrează, pierde teren, dacă se împrăștie, își pierde din forță", și celelalte materiale evocă o situație de luptă, cea a poporului vietnamez, dar și cea a artei. Acest adăpost simbolizează de fapt lupta lumii sărace împotriva celei bogate, ilustrând la fel de bine situația artei ca și condiția de exclus, de marginalizat, a poporului vietnamez.



AM SUGRUMAT UN ARBORE...
GIUSEPPE PENONE, 1968
ACȚIUNE, PATRU FOTOGRAFII

Energie primară. Lucrarea se înscrie în categoria *action*, iar fotografiile nu sunt decât documentul. Titlul este începutul comentariului artistului la acțiunea sa: „Am sugrumat un arbore: voi continua să-l țin strâns, cu o mână de fier. Arborele se va dezvolta, exceptând acest punct." Penone a turnat o „mână de fier" în poziția mâinii sale ținând arborele, a cărui creștere, deranjată de agresiune, a acoperit totuși, în parte, corpul străin. Evocarea în această reprezentare a raportului dintre om și natură este în același timp sofisticată și brutală. Referitor la anumite sculpturi din lemn, artistul declară că a vrut „să regăsească arborele aflat la originea grinzii". El scoate în evidență unele date fundamentale, a căror intervenție o deplasează pentru a face mai aparentă întreaga forță și complexitate a fenomenului, extrăgând arta din contextul său cultural și urban.

unui corp cu atât mai semnificant cu cât s-a golit de acoperirea gloriei sale sociale.
Accentul pus pe sens, procedeul și constituirea operei amintesc căutările lui Pasolini și, mai direct, pe cele ale Living Theatre-ului american. Grupul Arte povera se constituie pe parcursul unor expoziții importante care au loc în 1967: „Arte povera in spazio", Galeria La Bertesca, Genua; „Fuoco, immagine, acqua, terra" („Foc, imagini, apă, pământ"), Galeria L'Attico, Roma; „Con temp l'azione" („Cu timpul, acțiunea"), Galeria Il Punto, Galeria Sperone, Galeria Stein, Galeria Torino.
În anii 1970 și 1980, grupul reunește zece artiști: Giovanni Anselmo (născut în 1934), Alighiero Beotti (1940-1994), Piert Paolo Calzolari (născut în 1943), Luciano Fabro (născut în 1936), Jannis Kounellis (născut în 1936), Mario Merz (născut în 1925), Giulio Paolini (născut în 1940), Giuseppe Penone (născut în 1947), Michelangelo Pistoletto (născut în 1933) și Gilberto Zorio (născut în 1944).

Venus cu pânze
Michelangelo Pistoletto, 1967
Ciment, mica, pânze,
180 x 130 x 100 cm
Colecție particulară

Arta deturnării. Artistul care vrea să înceteze a mai fi un „transmițător de imagini", pentru a deveni un „provocator de comportamente", găsește în statuara greacă exemplul cel mai evident al unui canon artistic. El transpune datele istorice ale statuii albe și imitația drapajului în realitatea contemporană: acumularea multicoloră a cârpelor îi oferă, nu fără umor, o ocupație zeiței Venus, imobilizată de secole în forma sa statuară. Aluzia la condiția feminină contemporană este poate mai puțin de interpretat pe plan politic decât în accepția dragă „artei sărace", de „punere în mișcare" a obiectului, corpului și artei.

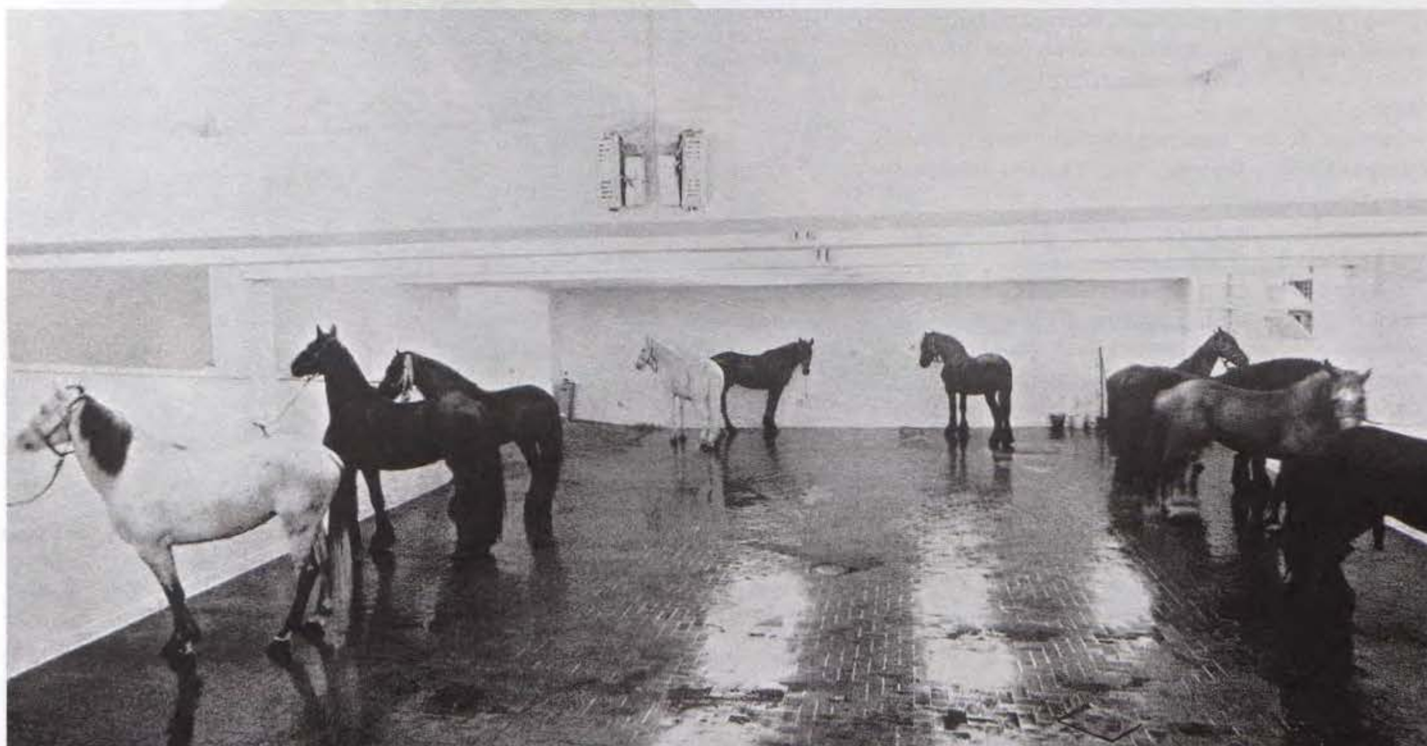


„Banalitatea este ridicată la rang de artă. Insignifiantul începe să existe. El se impune chiar. Prezența fizică, comportamentul, așa cum sunt și cum există, sunt artistice."

Germano Celant

Cai
Jannis Kounellis, 1969
Instalație
Galeria L'Attico, Roma

Un cal adevărat. Kounellis se ocupă de intrarea naturii în sala de expoziție. Acest act este un refuz al operei ca obiect comercializabil și, dincolo de aceasta, o invitație la meditația asupra datelor care până atunci justificau interesul pentru artă. Provocarea și răsturnarea de situații nu încetează să însoțească istoria grupului Arte povera. Însă expunând cai vii la Roma, Kounellis vorbește și despre istoria statuii ecvestre și, mai precis, despre statutul calului, plasat între om și soclu, parte a unui tot fără autonomie. El dezvăluie elementele unei viziuni admise și lipsite de orice raport cu realitatea. După dispariția soclului în sculptura modernă, Kounellis expune nu reprezentarea calului, ci modelul său viu.

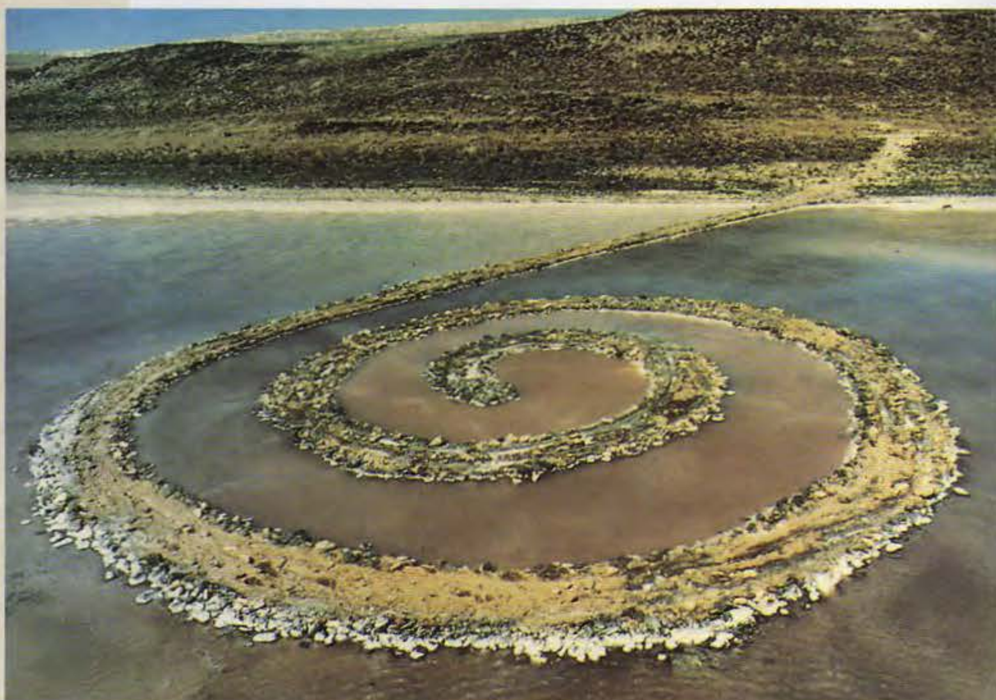


Land Art

Reinventarea peisajului

Ieșind din galerie, reprezentanții grupării Land Art lucrează în contact direct cu peisajul. Integrați în sit, acestora nu le rămâne ca modalitate adeseori decât fotografia pentru a prezenta publicului opere de obicei efemere și întotdeauna îndepărtate.

American la origine, legat de marile spații din Vest, Land Art-ul i-a condus adesea pe artiști în peisaje diverse, în nord, în Canada, în Islanda, în Antarctica. Această atracție pentru Nord și întinderile sale este, fără îndoială, singura legătură care mai unește Land Art-ul de viziunea romantică a peisajului; departe de experiența interioară a unei naturi copleșitoare, artiștii grupării lucrează cu un mediu înconjurător fragilizat, îl modelează și restituie apoi operele lor timpului și uitării. Dacă artistul romantic raporta munții la sentimentul depășirii și al neputinței, Land Art-ul nu restituie decât urma, documentul său fiind atestarea a ceea ce a fost odată un peisaj, o durată, un semn.



Opera-far a Land Art-ului. Spirala, construită cu buldozerul, se ivește din nou, după ce a fost acoperită timp de douăzeci de ani. Ea se constituie doar din materiale geologice specifice Marelui Lac Sărat. Amprentă grafică a luării în stăpânire a peisajului de către om, ea amintește limpede desenele civilizației nazca, cunoscute în America de Sud. Dar mai mult chiar decât vederea *Digului în spirală*, trebuie luate în calcul imaginile, privirile pe care le deschide atunci când îți plimbi ochii în lung și în lat. Cu toate acestea, creația nu este cunoscută de public, adeseori, decât prin fotografie și printr-un film, în care Smithson, urmat îndeaproape de camera de filmat, reproduce fugind spirala pentru a ajunge în centrul său.

DIG ÎN SPIRALĂ
ROBERT SMITHSON, 1970
NORI, CRISTALE DE SARE, STÂNCI ȘI APĂ, 475 M LUNGIME
MARELE LAC SĂRAT, UTAH

Experiență directă și fotografie

În afara galeriei și a muzeului, opera nu mai are legenda care să-i explice sensul, nici context care să o legitimeze. Ea este scufundată în datele propriei construcții.

Artiști ca Robert Smithson, Michael Heizer, Denis Oppenheim sau George Trakas caută o percepere directă al operelor, pe sit.

În anii 1970, acești primi artiști sunt angajați în ecologie și preocupați de ideea entropiei.

Critici cu privire la arta americană „oficială", invită vizitatorul să le întâlnească lucrările *in situ*, să vadă peisajul care le înconjoară, fără a mai avea în vedere faptul că acestea vor trebui într-o zi să se întoarcă în muzeu. Prin importanța acordată sitului și prin relația strânsă pe care acesta o întreține cu opera, majoritatea lucrărilor de Land Art sunt destinate să rămână pe locul în care au fost realizate, până când timpul le va șterge.

Totuși, pentru a susține și a arăta aceste lucrări izolate de societate (departe de orașe, dar și de discursuri savante), fotografia și expunerea sa mai aproape de tradiție s-au impus cu rapiditate, aducând lucruri uneori dispărute până la public. Astfel, Land Art-ul este întotdeauna purtătorul unui paradox, îndepărtat de orice reprezentare, dar cunoscut, totodată, în marea majoritate a cazurilor, prin intermediul imaginilor.

BUCĂȚI DE LEMN AȘEZATE PE SOLUL ÎNGHEȚAT ȘI LEGATE ÎNTRE ELE FORȚAT
ANDY GOLDSWORTHY
ANCHORAGE, ALASKA



Intruziunea în peisaj. Criticat adesea pentru simplul efect estetic al lucrării sale, Andy Goldsworthy realizează aici o lucrare fără rezistență în timp; unite prin gheața din Alaska, ramurile sunt menținute câtva timp în forma care le este impusă. Cu materiale care aparțin totuși sitului, Land Art-ul dă naștere unui element eterogen, străin de peisaj. Contrar majorității producțiilor realizate de Land Art, lucrările lui Goldsworthy nu presupun nici investiție fizică, nici o experiență directă a spectatorului sau a artistului. Opera nu își capătă forma decât dintr-un singur punct de vedere, frontalitatea foarte tradițională pe care o impune fotografia.

Departe de muzeu, lucrările se află departe și de colecție, chiar dacă astăzi centre de artă ca acela de la Vassivière (Franța) încearcă să repartizeze un sit unui ansamblu de lucrări și să-l deschidă circuitului turistic.

Materiale

Dacă primii artiști americani utilizează adesea materiale pe care le aduc cu ei, treptat, lucrările nu mai sunt decât deplasări ale materiei deja prezente, printr-o intervenție voit minimă. Mijloacele folosite se reduc și ele, de la lucrările monumentale ale lui Smithson și Heizer la simple intervenții, fără vreo mașină sau utilaje, fiind abandonată orice luptă în fața întinderii și a spațiului. Land Art-ul britanic cu Richard Long, Hamish Fulton sau Jan Hamilton Finley tinde, încă din anii 1970, spre această discreție, făcând din plimbare singura unealtă a unei arte îndreptate spre experiența trăită. Însă fotografiile pe care ei le furnizează după aceste ore petrecute măsurând în lung și în lat peisajul nu pot evoca decât redări incomplete, o aceeași experiență. Propunerea Land Art-ului se situează și în acest dezacord, în această imposibilitate de a da socoteală despre un timp revolut, în dificultatea de a raporta un peisaj la muzeu.

Câmp de fulgere
Walter De Maria, 1981
400 de stâlpi de oțel, 1,6 x 1 km
New Mexico
(Fotografie: Colecția Dia Center For the Arts, New York)

Natura pusă la treabă. Lucrarea lui Walter De Maria nu rezidă în elementele dispuse în peisaj, ci în modificările pe care acestea le induc. Artistul își presară în New Mexico un câmp cu patru sute de paratrăsnete, ce atrag la fiecare furtună o iluminare pe care nu o poate împiedica. Fotografiile fac perene formele instantanee ale peisajului și vizibil efectul produs de intervenția artistului. Această instalație, foarte îndepărtată de dorința de a orna situl, pune la vedere imaginea unei apocalipse catalizate.
În ciuda rupturii pe care o propune în istoria peisajului, Land Art-ul regăsește astfel fascinația secolului al XVIII-lea pentru „oroarea delectabilă", teamă indusă de o natură dominantă.

Plimbarea din a 11-a zi în munții de la nord de Kyoto: În lungul drumului
Richard Long, 1992
Fotografie, 81,3 x 111,8 cm
Galeria Anthony D'Offay, Londra

Artistul care merge. Richard Long străbate natura fără a avea nimic din călătorul romantic sau amatorul de pitoresc.
Din experiența lui nu rămân de fiecare dată decât câteva imagini ale unui peisaj marcat ușor de trecerea sa. Legenda, explicită, trimite la o durată pe care fotografia nu o arată, documentată uneori de hărți geografice care reconstituie parcursul. Nimic anecdotic deci în aceste drumuri pe întinderi pustii, în Islanda, în Marea Britanie sau, ca aici, în Japonia. Urmele pe care le lasă uneori Long nu sunt niciodată făcute din materiale aduse cu sine, ci mai mult din deplasări sesizabile ale elementelor peisajului, după efemere forme geometrice, care trădează intervenția umană.

Body Art

Ritualuri și scenarii ale corpului

În opoziție cu imaginea unui corp socializat, unii artiști decid să execute pe ei înșiși gestul creator, amestecând ironia, provocarea și sacrificiul.

Doi precursori: Yves Klein și Piero Manzoni

Gazdă și semnatar al manifestului noilor realiști din 1960, Yves Klein (1928-1962) organizează în 1958 *performance*-uri în cursul cărora tinere femei dezbrăcate, vopsite în albastru („pensule vii"), se așază pe pânze albe. În 1961, Piero Manzoni (1933-1963) își pune semnătura în josul spatelui modelelor sale (*Soclu magic*), denumite de el „sculpturi vii".

Încă din 1919, Marcel Duchamp își desena o stea pe vârful craniului, într-o manifestare numită *Tonsure* („Tonsură").

Prin intervențiile lor directe asupra corpului, acești artiști au deschis un nou câmp de experimentare pentru arta anilor 1970.

Corpul și puterea

„Corpul este datul fundamental. Plăcerea, suferința, boala, moartea se înscriu în el și, în cursul evoluției biologice, modelează individul socializat, adică pus în situația – să zicem de a se ține de cuvânt – de a satisface toate exigențele și constrângerile puterii în acțiune." Aceste cuvinte ale criticului François Pluchart, teoretician al Body Art-ului în Franța, inaugurează manifestul cu același nume publicat de Galeria R. Stadler în 1974. Revista *artTitudes international*, pe care o conduce, devine suportul tuturor dezbaterilor despre *happening* și *performance* în lume. Cu toate acestea, Body Art, reprezentând acțiunile asupra corpului, se dezvoltă, în special, în Franța, în Statele Unite ale Americii și în Austria, unde curentul acționismului vienez drenează violența revenită și conștiința încărcată a țării de origine a nazismului.

Intrați să vedeți

La Paris, mai mulți artiști, printre care Gina Pane (1939-1990) și Michel Journiac (1943-1995), se angajează pe această cale la sfârșitul anilor 1960.

În *Acțiune sentimentală*, Gina Pane apare îmbrăcată în alb, cu un buchet de trandafiri albi în mână, ai căror spini ea și-i va implânta, unul câte unul, în antebraț, la intervale regulate.

Sângele său înroșește florile, amintire a morții mai mult sau mai puțin mitice a lui Rainer Maria Rilke, în urma unei înțepături de trandafir.

Acțiunile realizate de Gina Pane comportă întotdeauna o conotație sexuală sau feministă. Statutul pasiv al femeii, vocația sa socială redusă la seducție sunt denunțate de artist prin punerile în scenă ale propriului său corp. Scarifacțiunile, crestăturile afirmă prio-

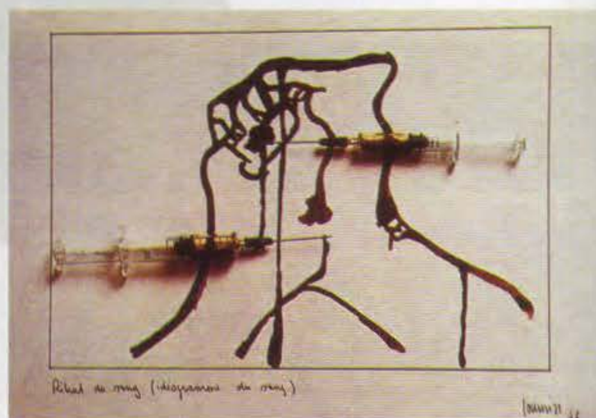


LAURA (ACTION)
GINA PANE,
1977
GALERIA ISY BRACHOT, BRUXELLES

Text feminin. Pentru acest *action*, Gina Pane se inspiră din textul unei tinere publicat de Georges Bataille și Michel Leiris, *Povestea unei fetițe*. Ea începe prin a se juca cu un mic manechin feminin, având înălțimea de vreo treizeci de centimetri, orbită de ochelari acoperiți cu pâslă verde, apoi continuă prin a-și înțepa brațul cu mici ace cu ață de diferite culori. În acest timp, o asistentă bate la mașină un fragment din text. Simțindu-și corpul, artista caută să „ia cunoștință de fantasmele sale", care nu sunt, ele însele, decât reflectarea miturilor create de societate. Conceptele de realitate și de identitate sunt foarte importante în opera Ginei Pane: ele se opun imaginii ireale ideale sau caricaturale a femeii în societatea occidentală.

Puncție. În această lucrare, Michel Journiac expune modalitatea și instrumentul creației. Analogia cu pictura și pensula este evidentă: acestea serveau la „creare", după o terminologie pe care Body Art o reia într-un sens diferit față de accepția sa slăbită de sistemul comercial al artei, în timp ce sângele și seringa devin atributele sacrificiale ale artistului care refuză convențiile și își asumă transgresiunea tabuurilor sociale.

La strâmtoarea literei. Michel Journiac donează, literalmente, din sângele său. Respectul pentru sensul strict este un element permanent al definiției mișcării Body Art. În suita mișcării din mai 1968, artiștii caută să restituie direct o experiență existențială și substituie prezentarea reprezentării. Procedeul capătă o importanță deosebită datorită naturii operei. Aceasta poate lua o formă plastică, precum *Ideograma sângelui* care evocă două mâini strânse, sau poate să rămână la starea de acțiune, ale cărei urme fotografice nu constituie decât un document.



IDEOGRAMA SÂNGELUI
MICHEL JOURNIAC,
1976
SERINGĂ ȘI SÂNGE PE HÂRTIE,
30 X 40 CM
REALIZAT ÎN CADRUL UNEI ACȚIUNI INTITULATE „RITUALUL SÂNGELUI"

ritatea „interiorului" asupra „suprafeței", a „adâncului" asupra „golului". Este vorba de a „scoate la vedere" ceea ce este ascuns de fardul aparenței conformiste.

Acesta este corpul meu

Dacă *performance*-urile acționiștilor vienezi trădează un anume neopăgânism, Michel Journiac împrumută din ritualul catolic simbolistica pe care își construiește opera.

În 1969, în *Mesă pentru un corp*, prezentată la Galeria Daniel Templon din Paris, lui Michel Journiac i se ia sânge. După ce îl fierbe, el își oferă sângele spre ingestie, spectatorilor.

După ce a frecventat mai întâi seminarul, Michel Journiac a devenit pictor, înainte de a elabora reflecția sa asupra socializării corpului. Pentru el, ca și pentru Gina Pane, sângele, suferința și sacrificiul sunt mijloace de a evacua minciuna estetică, angajând corpul creatorului în opera sa, ca probă și dovadă a constrângerilor inconștiente integrate de comportamentul social.

Acțiunile lui Chris Burden trimit, în ceea ce le privește, la brutalitatea socială a cotidianului american. În ciuda atitudinilor spectaculare și provocatoare adoptate de artiștii mișcării Body Art, miza centrală a practicilor lor rămâne o dorință generoasă de comunicare nonverbală, directă și emoțională. Prin aceasta, ei caută să respingă limitele operei de artă tradiționale, pe care o consideră ca fiind separată de viață și de motoarele sale fundamentale: naștere, bucurie, suferință și moarte.



Energia în repaus
Marina Abramovic și Ulay
Acțiune realizată în 1980
la Amsterdam
Fotografie Polaroid

Echilibrul în acțiune. Corpurile se află în repaus, situate de o parte și de alta a unui ax definit de aplombul arcului. Tensiunea (reală) a corzii și (vizuală) a mizei determină echilibrul posturii adoptate de artistă și de însoțitorul său. Economia simbolică și formală a acțiunii îi conferă o dimensiune universală: energia aflată literalmente „în repaus" se manifestă ca o rezervă de încredere totală exprimată prin întâlnirea privirilor. Ea este la fel de fragilă și de fundamentală ca și coarda arcului. Această acțiune duce la manifestarea cu o precizie extremă, cea a arcașului, a paradoxului unei relații în doi.

„*Opun gestului decadent gestul primitiv, dinamismului lentoarea, suprafeței interiorul, golului profunzimea.*"

Gina Pane



Shoot
Chris Burden, 1971

Serios de-a binelea. Acțiunea lui Chris Burden intitulată *Shoot* are loc într-o galerie americană. Artistul a cerut unui prieten să îi tragă un glonț de carabină în braț, în timp ce stătea în picioare și în public. Acest gest sinucigaș asumat de artist și de asistentul său introduce deodată principiul realității în imaginarul american. Chris Burden amestecă istoria fantasmată a cuceririi teritoriului american (carabina de calibrul 22 este una dintre armele cel mai curent utilizate încă din epoca pionieratului) și faptul că războaiele moderne s-au desfășurat întotdeauna departe de Statele Unite ale Americii, distanța favorizând evident acceptul americanilor cu privire la intervențiile militare. SUA sunt aici puse în discuție ca țară a violenței, cu atât mai mult cu cât acțiunea se situează în perioada războiului din Vietnam.

Transavangardele

O mutație antidogmatică



Memories of Picasso
George Condo, 1989
Ulei pe pânză, 195 x 160 cm
Frac, Île-de-France

Picasso sunt eu. „Există un stil George Condo împietrit de o măiestrie vizionară și de o precizie extraordinară în compoziția himerelor sale picturale", scria Felix Guattari. Picasso, figura și stilul său sunt recurente în opera lui Condo, de o prolixitate comparabilă cu cea a maestrului din Malaga. Titlul tabloului poate suscita două interpretări: el evocă la fel de bine un portret sintetic al lui Picasso ca și un autoportret realizat „à la manière de", prin acumularea de detalii picturale ce convoacă una dintre sursele majore ale stilului lui Condo. Aceste elemente construiesc prin sedimentări unul dintre cele mai celebre clișee ale modernității.

> „ *Transavangarda semnifică înscăunarea unei atitudini nomade care nu respectă nici un angajament definitiv, care nu are nici o etică privilegiată, dacă nu pe aceea de a urma preceptele unei căldurii mentale și materiale sincronizate cu instantaneitatea operei.* "
>
> Achille Bonito Oliva

La începutul anilor 1980, criticul de artă italian Achille Bonito Oliva surprinde scena artistică internațională printr-un inflamant articol, publicat în revista *Flash Art*, care semnalează o nouă tendință, în opoziție cu pozițiile teoretice ale avangardelor. El denunță aici „darwinismul lingvistic" al avangardelor, unde arta este gândită în termenul unei evoluții către propriul său sfârșit, și le opune un nou grup de atitudini pe care îl botează „transavangardă".

Italia în avangardă

Mai întâi limitată la lucrările a cinci artiști italieni (Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria și Mimmo Paladino), această etichetă „nomadă" se va extinde cu rapiditate la ansamblul pictorilor europeni și americani, care, la începutul anilor

Între erotism și barbarie. Apărut din transavangarda italiană, Francesco Clemente trăiește în parte în India, unde expune sub influența picturii tantrice tradiționale. În această lucrare, nudul feminin nu este numai un obiect al dorinței: forma, anonimă, apare și ca centrul unei organizări, în care mâinile, supradimensionate, ar fi sateliții unei constelații. Ele sunt emanațiile unei dorințe, mai degrabă purtând forma și făcând-o să trăiască, decât să și-o însușească. Opera se situează între expunerea unui subiect imediat reperat de istoria artei (nudul) și simplul pretext al unei compoziții ordonate în jurul unui centru dinamic.

Fără titlu
Francesco Clemente, 1993
Pastel și guașă pe hârtie, 110 x 100 cm
Colecție particulară



1980 își extrag de la sursă, inspirându-se din istoria artelor, elementele stilistice ale unei estetici a readaptării transavangardei.

Pictarea atmosferei timpului

Expoziția „Zeitgeist" (Spiritul timpului) prezentată în 1982 la Martin Gropius Bau, la Berlin, consacră această nouă scenă a picturii, la puțin timp după ce o manifestare asemănătoare, „A New Spirit in Painting", avusese loc la Londra.

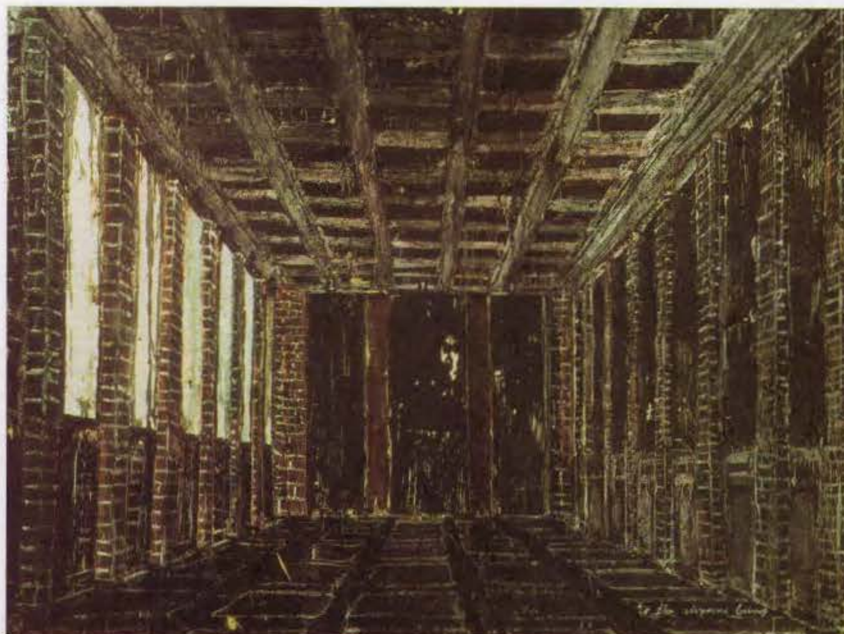
„Se simte peste tot suflul unei revolte, ca și când s-ar fi eliberat o lume neliniștită, încărcată de mituri, de amintiri, de forme și de culori, amestecate sau separate, o lume eliberată de constrângerile represive ale intelectului, care își exersa puterea asupra celei mai în vogă arte, din ultimele decenii", scrie Robert Rosenblum în catalogul expoziției.

Purismului discursurilor analitice și conceptuale, care susțin practicile artistice apărute prin anii 1960, majoritatea artiștilor reuniți la Berlin îi opun folosirea dezinvoltă a picturii, expresia subiectivă și recursul la mituri, vechi sau moderne, pe care le interpretează după fantezia și experiența lor existențială.

De la concept la mit

Acteon, vânătorul lovit de orbire pentru că ar fi surprins goliciunea Dianei la baie, îi furnizează lui Jean-Michel Alberola tema, deopotrivă explicită și reprezentativă, a apărării imaginii. Iconoclasmul faptic, revendicat de tendințele avangardiste, este depășit și pus în scenă. Artistul declara, referindu-se la *Spărgătorii de piatră* ai lui Coubert: „Când un tablou dispare, istoria se întoarce". Influenței constrângătoare a științelor sociale, pictorii transavangardelor îi substituie sursele literare principale, cum ar fi Biblia, *Divina Comedia*, asociate la întâmplare cu texte de André Breton, James Joyce sau Antonin Artaud.

Opunându-se teoriei despre tabula rasa susținute de curentele anilor 1960, transavangardele practică citatul, readucerea în uz și o formă de colaj mental. Prin asociații libere și uneori neașteptate, imaginile mitice astfel revizitate se înrudesc cu confruntările insolite ale suprarealismului.



Ființei supreme
Anselm Kiefer, 1983
Ulei, emulsie, gumelaj, latex, acvatex, gravură pe lemn și pai pe pânză, 280 x 368 cm
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

O estetică a vestigiului și a vanității. Acest tablou de mari dimensiuni prezintă un hangar dezafectat într-o compoziție care evocă *Cina* lui Leonardo da Vinci, fără personaje. Absența acestora, transformată în subiect al lucrării, verifică primatul spațiului cuprinzător asupra conținutului. Este vorba la fel de bine despre templul artei postmoderne ca și de o aluzie la deismul revoluționar, Ființa supremă, emblemă a unei spiritualități contemporane care nu ar putea să mai facă descoperiri decât simțind absența.



Fără titlu
Gérard Garousse, 1988
Ulei pe pânză, 180 x 200
Colecție particulară

Pictura istoriei picturii. În timpul unei expoziții la Muzeul Național de Artă Modernă, din 1988, Gérard Garousse se distanțează prin iconografia neoclasică de lucrările sale precedente (*Clasicul și Indianul*, în special). El adoptă un nou mod de transpunere a surselor sale, îndeosebi *Divina Comedia*. Aici, pictura capătă mai multă autonomie: figurile se apropie de epură și masele colorate joacă un rol plastic inedit. Pictorul marilor figuri mitice ca Orion sau Lucrețiu, care declară că „Această reprezentare a Memoriei insistă pe faptul că Viitorul se bănuiește în conținutul unei Amintiri", va deveni mai liber. Personajele nu mai sunt garanții ale conținutului picturii: aceasta se îndreaptă spre un limbaj mai intim, mai abstract și mai puțin literar.

Noile suporturi

Arta abordată prin tehnică



Voltaire
Nam Jun Paik, 1989
Televizoare, monitoare, lector laser, 300 x 200 x 50 cm
Galeria Beaubourg, Veneția

Video, ca obiect. După ce s-a interesat de posibilul modelaj al imaginii video prin dispunerea unor magneți pe laturile televizorului, creatori de irizări și deformări, Nam Jun Paik își pune în curând întrebări asupra suportului însuși al imaginilor sale. Tehnica video necesitând un aparat stânjenitor, el va expune în curând atât procedeul și mașinăria, cât și imaginea însăși realizând acumulări de televizoare. Arta obținută prin video s-ar apropia aici de o artă a spectacolului, având culise și mașinării pe care le-ar evidenția pentru a le substitui chiar imaginii, devenită accesorie.

De-figurarea fotografică. Americana Cindy Sherman se prezintă în fotografiile sale până la dispariția oricărei asemănări cu sine. Prin raportare, mai întâi la ilustrația cinematografică, în lucrările *Film Stills*, apoi la imaginea femeii în general, pentru a se întoarce în curând către trimiterile la pictură (aici *Bacchus* de Caravaggio), ea propune fotografii care presupun un ansamblu mai larg de imagini, întotdeauna cunoscute de publicul său. În seria de „autoportrete" reluând figuri picturale recognoscibile, *History Portraits*, suportul fotografic este evident în lipsa de asemănare manifestă cu picturile de unde a provenit imaginea.

Fără titlu # 224
Cindy Sherman, 1990
Fotografie



După indiferența declarată a artei pentru „opera din era reproductibilității tehnice", după formula lui Walter Benjamin, se pare că fotografia, arta video și, treptat, imagistica informatică se află de acum înainte atât în atenția artiștilor cât și a publicului, a mijloacelor de informare în masă disponibile, cărora trebuie să le experimenteze posibilitățile.

Exemplul fotografiei

În ciuda rezistențelor opuse de lumea artei, omniprezența imaginilor tehnice s-a impus artiștilor și publicului.

Fotografia deschisese calea. Anumiți istorici afirmă că ea a descărcat pictura de rolul imitației, deschizând calea abstracțiunii în epocă; se pare, în orice caz, că înflorirea operei fotografice și exemplul pe care aceasta l-a dat despre o artă fără „știința facerii" au favorizat renunțarea pictorilor la „meserie", rest de meșteșug într-o artă devenită în timp liberală.

Cu toate acestea, fotografia s-a regăsit ea însăși schimbată, îndepărtându-se în cursul secolului de statutul său de document, și estetizându-se până la a deveni „clasică" în modalitatea sa de reprezentare: fotografiile sunt astfel executate în formate foarte mari, care le apropie de tradiția picturii.

În breșa deschisă de fotografie, alte noi mijloace de informare în masă, arta video și imaginea informatică, au putut să-și găsească locul. Aceste tehnici contem-

porane nu mai fac apel la îndemânarea laborios căpătată și din această cauză artiștii recurg la ele: eliberați de ideea de „a face", ei pot crea o propunere și pot chestiona banalul, cotidianul, obișnuitul, la care se referă de acum înainte.
Artiștii care utilizează fotografia sau videoul revendică o apropiere de practica amatorului, care înregistrează până la exces imagini intimiste, și al căror interes nu mai are legătură cu plastica. În anii 1980, fotografi ca japonezul Nobuyoshi Araki sau americani ca Nan *Goldin au descoperit într-un mediu „fără calitate", în* producerea mecanică a sute de imagini, modalitatea de a dezvălui obișnuitul așa cum este el.

Video

Artiștii, îndepărtați de cinematograf prin tehnici prea elaborate și prea costisitoare, au găsit o dată cu arta video ocazia dispunerii după bunul plac a imaginii în mișcare. În rest, tehnica video permite imagini simultane, scoțând la vedere, ca de exemplu, în lucrările americanului Dan Graham, încă din 1974, publicul însuși, inserat în ecranele pe care le contemplă. Opera devine, pentru prima dată, cu adevărat instantaneu, realizându-se „în timp real".

Artă, informatică și posibilă interactivitate

Fără îndoială că nu avem de-a face astăzi decât cu premisele unui mediu aflat la început de drum, ale cărui structuri complexe, care oferă oportunitatea, de exemplu, de construire a unor narațiuni nonliniare, nu sunt încă exploatate decât pe jumătate. Într-un CD intitulat *Inmemoria*, Chris Marker, cunoscut deja pentru filmele sale, propune o explorare a legăturilor memoriei în ceea ce acestea pot avea mai arbitrar, infinit și labirintic.
Tehnicile informatice permit, de asemenea, să se reia problema legată de locul spectatorului, încă de când acesta poate să intervină asupra operei, să se desprindă din contemplare pentru a acționa și a se implica, dar și pentru a-și aranja uneori lucrările la domiciliu.

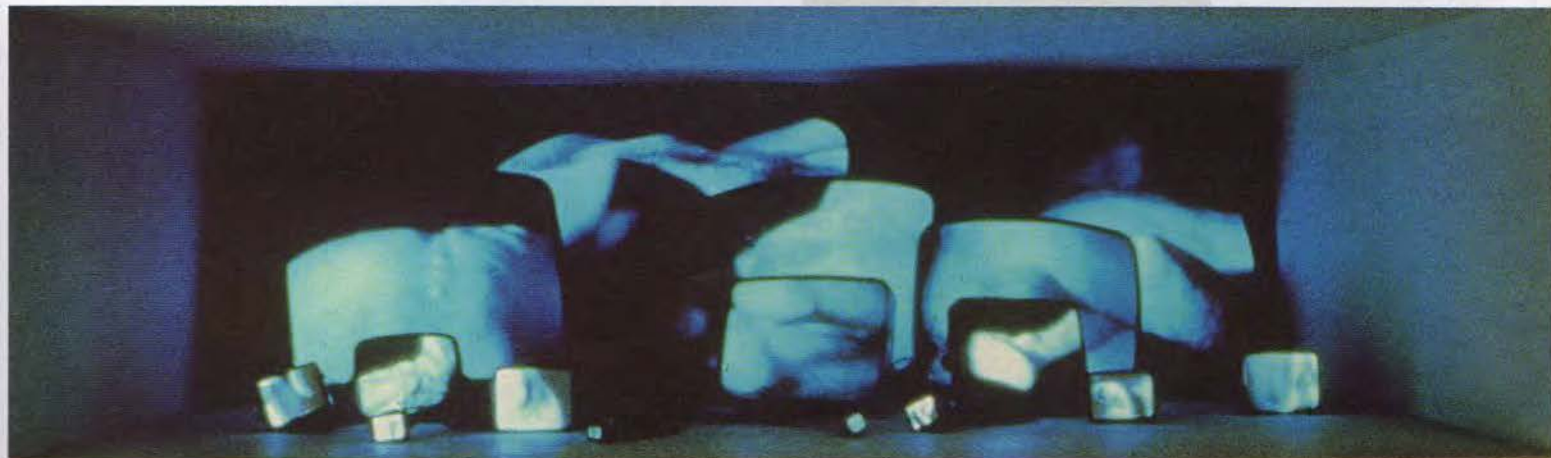


Interactivitate? Spectatorul este aici invitat să se așeze pe bicicleta lăsată la dispoziția sa; pedalând, el provoacă defilarea imaginii, implicându-se într-o promenadă virtuală într-un oraș a cărui arhitectură este compusă din litere gigantice. Interesul purtat de Shaw corpului spectatorului și posibilei sale acțiuni datează din anii 1960, dar evoluția tehnicilor i-a permis să construiască universuri largi, pilotate de calculator, în care îi este posibil să se miște. Totuși, această deplasare prudentă și inofensivă pentru lumea care participă este singura latitudine lăsată unui spectator condus.

ORAȘUL CARE SE CITEȘTE
JEFFREY SHAW, 1989-1991
DISPOZITIV INTERACTIV ȘI IMAGINI NUMERICE

Scoaterea spectatorului în afara jocului. Chemat tocmai de la celălalt capăt al camerei, prin murmurări de-abia auzite, spectatorul lui *Inasmuch* este capturat de lumina albastră a monitorului; printre frânturi de cuvinte, „resturi de enunț", ocultate de sunete obișnuite și de un corp niciodată întreg, de neatins, proiectat în fragmente pe niște ecrane goale, spectatorul trebuie să ia în calcul o singurătate pe neașteptate conștientizată, abandonat în această cameră în care a fost atras. Definirea greșită a imaginii, goliciunea ecranului, suprafața sa rece și albăstrie foarte îndepărtată de cea a pielii determină această frustrare a spectacolului, confruntat cu un corp de neatins.

INASMUCH, AS IT IS ALWAYS ALREADY TAKING PLACE...
GARY HILL, 1990
INSTALAȚIE VIDEO SONORĂ COMPUSĂ DIN 16 ECRANE DE TELEVIZIUNE
IN SITU, PARIS



Suporturi fără însușiri

Materii cu idei

Ce sens mai are încă împărțirea operelor, în arta contemporană, după suportul și tehnica lor? Urmare a abandonului „măiestriei", artiștii de la sfârșitul secolului explorează tehnicile cotidianului.

Artiștii moderniști, conduși în anii 1960 în Statele Unite ale Americii de criticul Clement Greenberg, au căutat să autonomizeze mijloacele de informare în masă pentru a le separa cu precizie, căutând să impună, de exemplu, o pictură „pură". În opoziție cu o astfel de mișcare, arta contemporană este interesată de zonele de frontieră, de convergență și de amestecul mass-media.

Germanii Bernhard și Hilla Becher, fotografi, au primit astfel la Bienala de la Veneția, din 1951, premiul întâi la sculptură: acordându-l, juriul căuta să afirme învechirea etichetelor tradiționale; ceea ce dă unitate lucrărilor se află mai mult în identitatea problemelor abordate decât în comuniunea reală a tehnicilor utilizate. Lucrările celor doi Becher lasă, într-adevăr, la vedere imaginile lor, construcții industriale abandonate, propunând, prin intermediul fotografiilor, ideea de a le privi ca pe niște sculpturi: de atunci, juriul, neglijând natura tehnicii folosite, le-a apreciat opera ca pe o sculptură.

Exact în același spirit publică și Richard Serra, în 1967, o lungă listă de verbe despre care spune că sunt sinonime cu „a sculpta": se află aici și „a suspenda" ca și „a șterge" sau „a alătura", și atâtea alte practici extinse care compun opera.

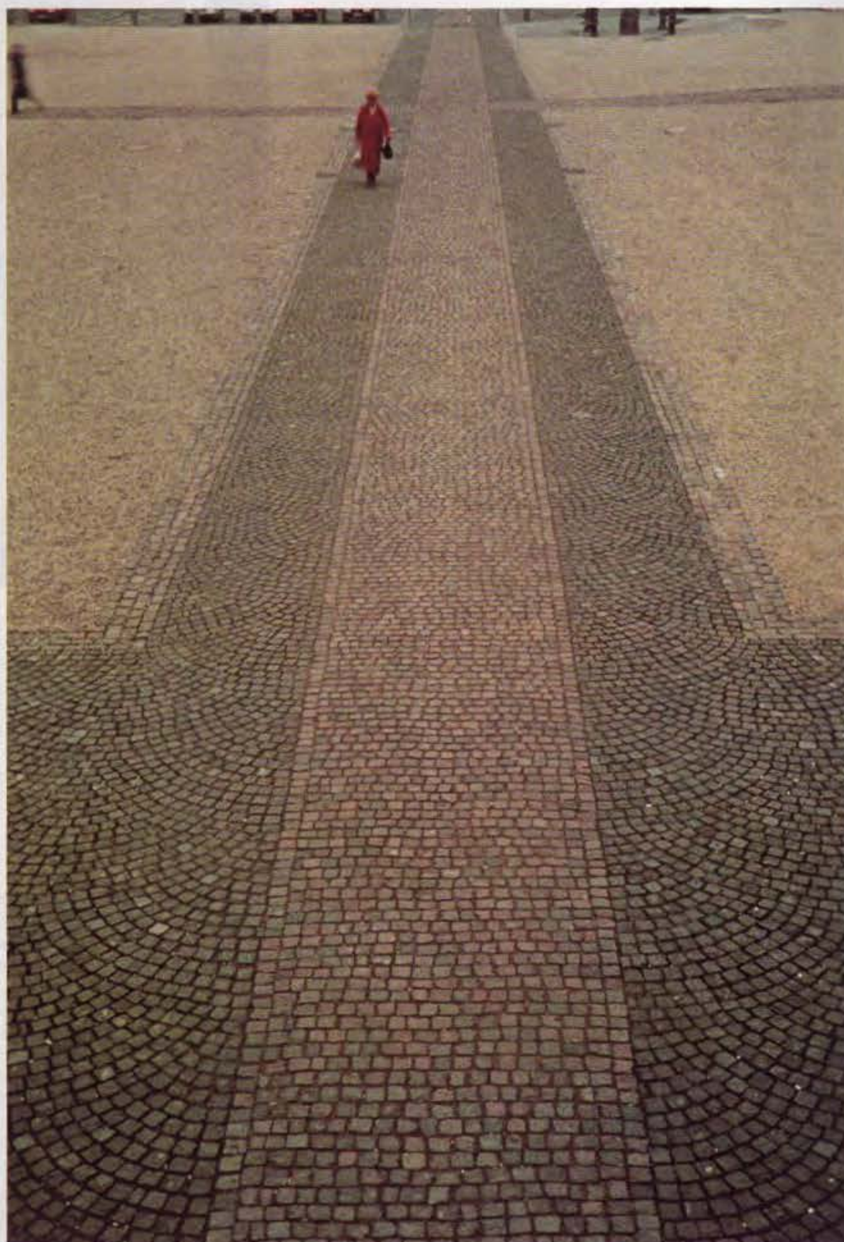
Alegerea unei tehnici devine din acel moment conjuncturală: proiectul este cel care determină forma operei și împinge artistul la reprezentare, mai degrabă decât fidelitatea față de o tehnică, față de o meserie în care este specialist.

Dacă operele trebuie să împrumute întotdeauna o formă pentru a exista, aceasta nu condiționează cu nimic natura aprecierii lor și nici pe aceea a receptării: un text nu este în mod necesar receptat de un lector așezat, absorbit de cartea sa; textul poate fi expus în spațiu, iar o sculptură nu este inevitabil receptată la distanță, făcându-i înconjurul.

Mai mult, artiștii împrumută tehnici aflate dincolo de sfera artistică tradițională. Deschiderea și metisajul practicilor artei contemporane reflectă o voință de cuprindere a unor sfere mai largi, îndeosebi ale imagisticii de masă.

Mass-media

În centrul acestui abandon al mijloacelor de informare în masă tradiționale, se găsește folosirea recurentă a textului; el tinde să afirme interesul în creștere al artiștilor pentru lucrări realizate cu mijloace foarte reduse.

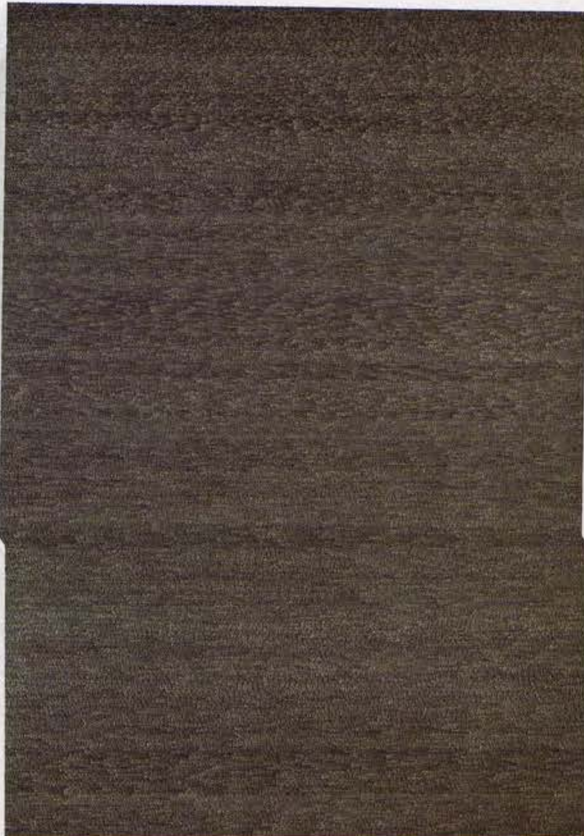


Monument împotriva rasismului
Jochen Gerz, 1990-1993
Sarrebruck

Cum se prezintă inexprimabilul. Jochen Gerz și studenții care lucrează cu el au smuls, una câte una, cele 2 146 de pietre de pavaj ale pieței din Sarrebruck, situată în fața sediului fostului Gestapo. Fiecare piatră poartă gravat de acum înainte, pe fața îngropată, numele unui cimitir evreiesc. Gerz a produs aici un monument fără imagine, care se sustrage vederii și despre care se știe numai că este aici. Chiar dacă tehnica utilizată (cioplirea) este clasică, ea nu mai are nici o rezonanță asupra operei, a cărei existență subtilă reînnoiește modul de concepere a monumentelor și de revenire a unei memorii care zvâcnește la cel care străbate piața.

Această economie, provenită probabil din folosirea fotografiei, revendică un amatorism în tehnica prin care se constituie uneori însăși propunerea artistului. Opera scrisă în afara cărții se vede și se citește, și cultivă ambiguitatea statutului său în suporturile alese – este oare aceasta o operă sau o informație?
Activitatea americanei Jenny Holzer se afișează de zece ani pe panourile luminoase rezervate de obicei publicității sau informațiilor, și frazele uneori scandaloase pe care artista le alege capătă atunci o eficiență pe care ele n-ar fi avut-o la adăpostul instituției muzeale.

FĂRĂ TITLU
ROMAN OPALKA
ACRILICE PE PÂNZĂ
R. OPALKA



Pictez, deci sunt. Opalka și-a început în 1965 prima pânză cu cifra unu și de atunci el aliniază cifrele, în șirul lucrărilor, cu un scris metodic, strâns, încadrându-și expunerile cu două autoportrete: unul din perioada primei sale lucrări, celălalt din prezent. Scriitura așezată pe pânză nu prezintă importanță prin forma sa. Nu este vorba nici de a o contempla (forma este indiferentă) nici de a o citi cu adevărat: aceasta nu este decât o suită de cifre care se succed. În ciuda unei mari economii a mijloacelor, lucrarea lui Opalka presupune angajamentul total al unei vieți, cea a artistului, pentru a o face tangibilă, palpabilă, pentru a-i materializa cursul.

A gândi, a clasa. Provenite în parte din opera literară a lui Georges Perec, clasamentele propuse de Closky amestecă obsesia arhivei cu interesul purtat astăzi banalului. Artistul recenzează gesturile cotidiene sau ordonează zilele săptămânii și expune rodul acestei munci. El realizează astfel fantasmele de arhivare care salutaseră inventarea fotografiei: se credea atunci că vor putea fi repertoriate, clasate și conservate toate bogățiile aflate în pericol. Însă mijloacele folosite aici, ușurate de apăsarea istoriei și a artei, tind spre absurd, recenzând obișnuitul.

TOATE MODURILE DE A ÎNCHIDE O CUTIE DE CARTON
CLAUDE CLOSKY, 1989
DIMENSIUNI VARIABILE DUPĂ LOCUL DE INSTALARE
COLECȚIA FRAC
PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR

Postmodernismul

Sfârșitul anunțat al artei și al istoriei



CAESAR PALACE
LAS VEGAS (NEVADA)

O tradiție americană. Construcțiile anonime care, precum Caesar Palace, jalonează bulevardul principal din Las Vegas (Strip) vor servi drept bază unei teorii a arhitecturii, propusă de arhitectul Robert Venturi în 1972. Mai mult decât raportarea la vechii maeștri și la istoria artei europene, arhitectura postmodernă americană revendică Strip-ul ca pe o tradiție a sa, hrănită din cinematograf, din imitațiile kitsch și din gustul pentru monumental. Venturi va propune recitirea istoriei arhitecturii pornind de la construcțiile americane. Barăcile de hot-dogs în formă de sandviș impun o arhitectură care seamănă cu ceea ce găzduiește interiorul; se nasc, astfel, întrebări postmoderne: catedrala din Chartres, în formă de cruce, este oare construită pe aceeași idee a arhitecturii cu o baracă de hot-dogs?

„Nu cred prea mult în schimbare în artă și, în mod cert, deloc în ideea de progres. Arta nu este cumulativă și pictura de astăzi nu este mai în avans decât cea de acum un secol."

Christian Boltanski

Spirit al timpului și curent ideologic ale cărui contururi rămân incerte, postmodernitatea este trăită prin actorii săi ca o stare de fapt, la sfârșitul avangardelor artistice și a utopiilor intelectuale sau politice.

Cuvintele „postmodernitate", „postmodernism" și „postmodern" au ca statut paradoxal faptul că au intrat în uz fără definiție precisă (un termen „bun la orice" după părerea romancierului și semiologului Umberto Eco). Apărute încă de la începutul secolului XX, accepțiile lor actuale se instalează între sfârșitul anilor 1960 și anii 1980.

Contemporan al lui după

În sensul cel mai larg, postmodernitatea acoperă perioada contemporană și reprezintă o respingere și o depășire a modernității. Fenomen general privind toate domeniile și al cărui cadru ar fi mondializarea și „gândirea unică", „condiția postmodernă", așa cum este ea descrisă de filozofi (Susan Sontag, Jean-François Lyotard, Joseph Picó), ar fi cea a unei crize a valorilor și a unei bănuieli îndreptate asupra rolului povestirilor istorice.

Într-un sens mai restrâns, acești termeni primesc o definiție mai specific estetică (literatură, arte plastice, arhitectură...). Se pare că în acest caz termenul de „postmodernism" este preferat celorlalte, din cauza opoziției față de modernism. Noțiunii i se atașează numeroase practici artistice care nu au un stil omogen în funcție de categoriile orânduite de istoricii de artă.

INTERVENȚIE LA LAS VEGAS (NEVADA)
JENNY HOLZER

O operă deplasată. Jenny Holzer utilizează suporturile obișnuite destinate publicității: benzi luminoase, afișe, tricouri... Ceea ce ea înscrie aici nu are totuși nimic dintr-un mesaj destinat vânzării, deoarece artista adună „truismele", aceste locuri comune auzite în stradă și a căror influență nu depășește, firește, conversația de tejghea. Afișate în format mare, promovate la rangul de adevăr monumental, discursurile obișnuite devin insuportabile. Lucrarea lui Jenny Holzer se înscrie în interesul purtat de postmodernitate banalului și societății de consum; însă aici acest lucru se realizează în serviciul unei opere angajate care expune zădărnicia stereotipurilor.



Societate, individ și imagine

Postmodernismul a desemnat mai întâi, începând din 1970, un curent care, extirpându-se din modelul modernist (atât în arhitectură cât și în domeniul artelor), s-ar fi încheiat în anii 1990.

Artiștii se consacră unei critici a societății „postindustriale", a mass-media, a supraconsumului (Barbara Kruger, Jenny Hozler, Richard Prince); ei redefinesc statutul și locul imaginii fotografice în domeniul artei contemporane (Jeff Wall, Cindy Sherman, Thomas Struth, Andres Serrano, Hiroshi Sugimoto) și modelează rolul imaginii în construirea memoriei (Christian Boltanski, Chris Marker, Nobuyoshi Araki).

Citat și pastișă

Așa cum apare mai întâi în domeniul arhitecturii, postmodernitatea dezvoltă, după caz, o estetică istoricistă, amestec de citate împrumutate din diferite stiluri. Pentru artiști, ca și pentru arhitecți, căutarea noului și progresul istoric nu mai sunt un motor al creației. Istoria artei nu mai este o sarcină culturală de depășit, ci un material neclar, un rezervor de limbaje și de forme devenite inoperante, dar disponibile pentru o folosire ocolită.

Referințelor la istoria artei clasice (transavangarda în Italia, Gerard Garouste sau Jean-Michel Alberola în Franța, Sherrie Levine și readaptații în Statele Unite ale Americii) li se adaugă în egală măsură cele ale culturii de masă și ale kitschului (Jeff Koons, Haim Steinbach, Ashley Bickerton, Meyer Vaisman). Oricare ar fi definiția sa flotantă și statutul său polemic, de simptom al unei crize a reprezentărilor, postmodernitatea este ecranul unei activități artistice intense, în care arta are rolul de martor și mai ales de actor al societății contemporane.



Fără titlu
Nobuyoshi Araki
60 x 90, tiraj argintiu
Galeria Kamel Mennour

Obscenul. În perioada anilor 1980, fotografiile erotice realizate de Araki și publicate în reviste japoneze sau americane etalează, după o examinare atentă, atât fantasmele crude și vulgare ale eliberării sexuale din Japonia anilor 1980, cât și panorama orașului, scene de stradă, de interior al unor cafenele sau camere de hotel.

Un roman personal. De la povestea călătoriei sale de nuntă (*Călătorie sentimentală*, 1971) la pseudojurnalele și pseudoreportajele sale, pseudofotografiile lui Araki oscilează între documentar și ficțiune, între memorie și minciună, între sex și moarte.



Monument
Christian Boltanski, 1986
Fotografii în alb-negru și color, colaje, fragmente de sticlă și cadre din fier alb-ruginit, becuri și fire electrice, 190 x 334 x 75 cm
Fondul Departamental de Artă Contemporană Val-de-Marne, Muzeul din Vitry

Timpul, iremediabil piedut. Christian Boltanski este o figură singulară a artei contemporane. Opera sa scapă oricărui registru stilistic și tehnic. El nu aderă la nici un demers teoretic precis și revocă categoriile stabilite. Dacă revendică un statut de pictor, artistul nu îi utilizează modalitatea de expresie, iar folosirea frecventă a fotografiilor în creația sa nu implică mai mult de o practică de fotograf.

În 1986, Boltanski începe seria *Monumentelor*. Aceste instalații expun și pun în lumină fețe anonime de copii. Referința funerară trimite la memoria colectivă și la copilul dispărut din conștiința fiecărui adult, și amintește că, la origine, icoana grecească *(eikon)* și imaginea latină *(imago)* au o funcție religioasă: aceea de a perpetua prezența celor dispăruți.

Mic dicționar

A fresco *Vezi* Frescă.

Abațială Biserică înălțată într-o abație.

Absidă Extremitate de forma unei jumătăți de cerc a navei centrale dintr-o bazilică sau a o biserică; în ultimul caz, aceasta este situată în spatele altarului. Absida poate constitui un spațiu poligonal sau pătrat – absida din bucăți de zid.

Absidiolă Fiecare dintre capelele în formă de mică absidă, deschizându-se în rază, pe absidă.

Abstracțiune sau Artă abstractă Curent al artelor care respinge reprezentarea realului tangibil.

Ac de gravat; Daltă Muchie tăioasă utilizată în gravură; este împinsă cu interiorul palmei.

Academie Societate consacrată studiului artelor, al literelor și al științelor, loc unde se predau, se studiază aceste discipline. În Franța, Academia Regală de Pictură și Sculptură a fost creată în anul 1648.

Acantă Plantă mediteraneană, a cărei frunză dantelată, folosită ca motiv decorativ, încă din Antichitate, caracterizează capitelul corintic. *Vezi* Ordine.

Acrilic Pictură obținută prin dispersia pigmenților de culoare, amestecați cu apă, într-o rășină termoplastică sau latex.

Acropolă Înălțime fortificată în cetatea grecească, unde sunt înălțate edificiile fundamentale, palate, temple etc.

Acuarelă În pictură, amestec de pigmenți și de gumă transparentă, solubilă în apă.

Acvaforte Stampă obținută prin intermediul unei plăci metalice atacate de un amestec de acid azotic și apă.

Agora Într-o cetate grecească, spațiu public, înconjurat de porticuri, centru administrativ, religios și comercial.

Alabastru Flacon antic de parfum, din alabastru, apoi din ceramică sau din sticlă.

Alegorie Operă sau parte a unei opere exprimând o idee printr-o metaforă, un simbol (personaj, obiect, plantă).

Amfiteatru Edificiu cu plan adesea eliptic, cu gradenă, arenă și culise, înălțat de romani și destinat spectacolelor; prin extensie, sală cu gradenă.

Amvon Într-o biserică, mică tribună din piatră, amplasată lateral pe linia de demarcație a corului, utilizată pentru lectura Scripturilor și a Evangheliei.

Anafornită Vas sacru în care se conservă ostiile sfințite în tabernacul.

Anamorfoză Operă sau parte a unei opere, grafice sau picturale, ale cărei forme sunt distorsionate de așa manieră, încât aceasta nu-și reia adevărata configurație decât atunci când este privită fie dintr-un anumit unghi, fie printr-o oglindă cilindrică sau conică (*Vezi* schema).

Anluminură Decor pictat, imagine în culori sau miniatură care ornează un manuscris, o carte.

Antablament Parte a unui edificiu aparținând unui ordin clasic, susținută de coloane și capitelurile acestora; coronament în relief al unei fațade.

Apareiaj Cioplire și dispunere a pietrelor, a cărămizilor sau a altor materiale de zidărie, într-o construcție.

Arc Curbă descrisă de o boltă sau partea superioară a unei ferestre oarbe, formată de obicei din una sau mai multe porțiuni de cerc racordate în mod diferit. După forma pe care o au, există mai multe tipuri de arce (*Vezi* schema): arcul în acoladă, arcul frânt, caracteristic goticului flamboaiant; arcul în mitră, realizat din drepte întretăiate în unghi mai mult sau mai puțin deschis; arcul în plin cintru, constituit doar dintr-o jumătate de cerc, cu un singur centru; arcul în potcoavă, continuându-se sub diametrul său; arcul supraînălțat, a cărui înălțime este mai mare decât a celui în plin cintru. După funcția pe care o au, acestea sunt: arcul butant, sprijinit pe un contrafort exterior și contrabutând împingerea bolții; arcul dublou, amplasat dublu sub o boltă și perpendicular pe zid.

Arc butant Arc întins între un contrafort exterior (culee) și un zid pentru a contrabuta împingerea unei bolți.

Arcadă Deschidere realizată de un arc susținut de stâlpi pătrați, de piloni sau de coloane; succesiune de arce.

Arcatură Motiv arhitectural ornamental compus dintr-o suită de mici arcade reale sau false.

Arhetip Model original sau ideal după care este concepută o operă.

Arhitravă Lintou susținut direct pe suporți.

Arte liberale Discipline repartizate în două grupe, trivium-ul (gramatica, retorica, dialectica) și quadrivium-ul (aritmetica, muzica, geometria, astronomia) așa cum erau predate în Evul Mediu.

Asamblaj Reunire de elemente și de materiale disparate, realizând o metaforă vizuală neobișnuită, încărcată de semnificații.

Atlant Statuie masculină susținând, în general pe spatele său, o parte din construcție, antablament, balcon etc.

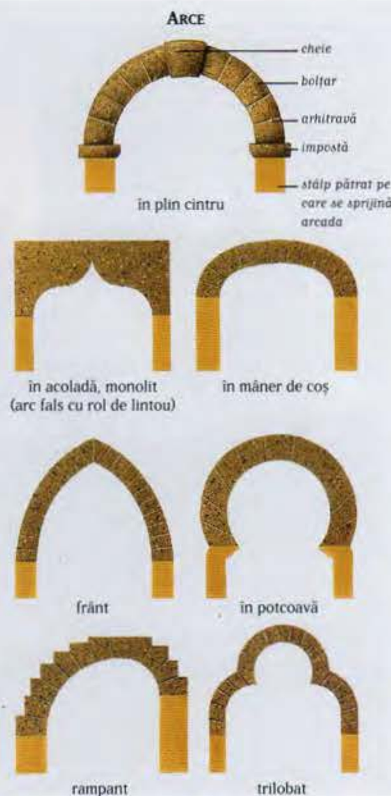
Atrium Curte interioară, comandând distribuția casei la romani; intrarea, înconjurată de porticuri, într-o bazilică.

Aulă Sală de activități, de serbări.

Baldachin Construcție din lemn, din marmură sau din metal situată deasupra altarului unei biserici.

Baptisteriu Edificiu unde se oficia botezul; capelă situată în spatele bisericii, unde sunt amplasate fondurile baptismale.

Basorelief *Vezi* Relief.



Batiu Cerc metalic în care este încastrată o piatră prețioasă, o placă de email.

Bazilică Edificiu civil roman în formă de sală pătrată, împărțită în general în mai multe nave și terminată printr-o absidă; biserică ridicată pe același plan.

Belvedere Pavilion sau terasă care domină un edificiu sau o înălțime.

Blocaj (din cărămizi și mortar pentru a umple paramentul unui zid) Armătură de piatră a vitraliilor unei ferestre, formând o rețea ornamentală.

Boltă Construcție acoperind un spațiu gol cuprins între două ziduri paralele care servesc drept bază.

Boltă în leagăn Cea mai simplă din toate, aceasta este un arc de cerc prelungit în cilindru.

Boltă de țigle Boltă compusă, apărută din intersecția a două leagăne; împingerea este transmisă pe cele patru puncte inferioare ale bucăților de boltă.

Boltă în cul-de-four (cu semicupolă) Boltă a cărei porțiune cintrată este egală cu un sfert de sferă.

Boltă în plin cintru Boltă în leagăn care are generatoarea arcului în forma unei jumătăți de cerc.

Bolțar Piatră cioplită în formă de colț care intră în compoziția unui arc sau a unei bolți.

Bosaj Relief creat pe un parament de o piatră cioplită.

Bronz Aliaj al cuprului cu unul sau mai multe elemente (staniu, aluminiu, plumb, beriliu, crom etc.) cu proprietăți superioare celor ale cuprului, rezistent la coroziune și cu variate utilizări în tehnică; se pretează turnării în forme prin topire (bronz lichid) sau prin laminare în cilindri (bronz laminat).

Caboșon Piatră fină cu partea superioară rotunjită și lustruită, nefațetată.

Calotă Partea superioară a unei cupole.

Camaieu Pictură monocromă recurgând la un degradeu al aceleiași culori.

Camee Varietate de agat, cu unul sau mai multe straturi divers colorate, cizelată pentru a forma o figură în relief.

Cameră neagră (Camera oscura) Aparat proiectând pe un suport, în general o placă de sticlă, prin intermediul unei lentile sau al unei oglinzi amplasate oblic, imaginea aleasă; în secolul al XVIII-lea, aceasta se perfecționează și devine o cutie portabilă, fiind utilizată ca ajutor la desen.

Campanilă În Italia, turn-clopotniță construit alături de o biserică și independent de ea.

Canelat Ornat cu reliefuri verticale (caneluri), decorând la intervale regulate fusul unei coloane, al unui pilastru etc.

Canon Model matematic servind la stabilirea proporțiilor unui tip ideal de corp uman.

Capelă Într-o biserică, parte îndepărtată unde se găsește un mic altar; mai întâi în jurul absidei, acestea se multiplică și de fiecare parte a navei. Reionante, ele sunt dispuse în jurul corului.

Capitel Element evazat, în general sculptat, situat în vârful unui suport (coloană, stâlp, pilastru) și asigurând transmiterea încărcăturilor. Capitel doric, ionic, corintic, compozit. *Vezi* Ordine.

Cariatidă Statuie de femeie (sau de bărbat) servind de suport, în și pe locul unei coloane.

Caroiaj Tehnică de aflare a reperelor unui desen prin trasarea unei rețele de careuri pe întreaga suprafață; facilitează transpunerea la o altă scară.

Carolingiană Tip de literă minusculă care a apărut în timpul domniei lui Carol cel Mare.

CARTON Model în dimensiuni reale, desenat sau pictat pe hârtie tare, carton sau pânză, al unei fresce, tapiserii, vitraliu, mozaic.

CARTUȘ Ornament, în general de forma unei coli de hârtie pe jumătate rulate, în jurul unui spațiu gol destinat a primi o inscripție.

CATEDRĂ Jilț liturgic al episcopului în catedrala sa.

CĂPRIOR Piesă de lemn a unei șarpante; ornament curent în zigzag.

CĂRBUNE Desen executat cu ajutorul unei baghete de cărbune de lemn.

CEARĂ Preparat pe bază de ceară animală (ceară de albine) sau vegetală (ceară de palmier brazilian); lichefiată și amestecată cu benzină, poate servi ca solvent pentru pigmenți colorați.

CEARĂ PIERDUTĂ (CU) Procedeu de turnare a pieselor în bronz, pornind de la un model din ceară învelit într-o apărătoare de argilă, pe care curge metalul în amestec și de unde ceara topită se elimină prin orificii.

CELLA Cameră a unei divinități într-un templu antic.

CERAMICĂ Material pe bază de argilă, la care sunt adăugate elemente nonplastice și fondanți provocând vitrificarea.

CHAMPLEVÉ *Vezi* Email.

CHEIE DE BOLTĂ Bolțar central al unui arc sau al unei bolți.

CHESON Fiecare dintre compartimentele săpate, reliefate, care pot intra în ornamentația unui plafon, a unei bolți, a unui mormânt.

CINTRU Curbură inferioară a unui arc, a unei bolți.

CIOB Corp al unei ceramici coapte, considerat izolat de glazura sau de suprafața sa.

A CIOPLI, A DECUPA DUPĂ PROFIL A tăia o bucată de lemn, de metal, după profile complexe, în curbe și contracurbe.

CLAROBSCUR Arta contrastelor de umbră și lumină care sugerează relieful și profunzimea.

COLAJ Procedeu de compoziție constând în asamblarea și lipirea pe un suport a unor fragmente de materiale eterogene.

COLOANĂ Suport vertical, izolat sau folosit în serie, cu secțiunea apropiată de a cercului; constituit dintr-un fus, care în general este susținut de o bază și peste care se află un capitel. Proporțiile și stilurile coloanelor sunt dependente de ordinele cărora le aparțin. Coloană angajată, coloană în torsadă, coloană toscană etc. *Vezi* schema.

COMPLEMENTAR (CULOARE) Culoare obținută prin amestecul a două culori primare și care, juxtapusă la a treia, creează un contrast rezultând dintr-un fenomen de percepție optică.

COLOANE



Ionică anelată (sec. al XVI-lea) — Tors corintic — Romană — Gotică

CONCREȚIUNE Material tipic construcției romane, constituit din pietre, fragmente diverse amestecate într-o baie de ciment.

CONSILIU (DE CANONICI ȘI DE CĂLUGĂRI) Loc unde se ține adunarea călugărilor.

CONTRABUTANTĂ Element neutralizând împingerea unei bolți, a unui zid, opunându-i o împingere de sens contrar.

CONTRAFORT Stâlp masiv adosat unui zid pentru a-l sprijini și a-i contrabuta împingerile.

CONTRAPLONJEU Punct de vedere de jos în sus.

CONTRAPPOSTO În sculptură, poziție de înclinare forțată, aducând corpului o balansare ritmică ce îi conferă suplețe și viață; compoziție picturală în contracurbe.

COR Parte a bisericii unde se desfășoară ceremoniile, în jurul altarului și unde se află clerul.

CORINTIC *Vezi* Ordine.

CRATER Vas antic cu gura largă, de mari dimensiuni, care servea la amestecarea vinului cu apa.

CREASTA COIFULUI Ornament care formează partea superioară a anumitor căști.

CRIPTĂ Capelă amenajată sub o biserică pentru a conserva corpul martirilor sau relicvele.

CROMOLUMINARISM *Vezi* Divizionism.

CRUCE GREACĂ Cruce ale cărei brațe au o lungime egală. Pe acest plan sunt construite majoritatea bisericilor răsăritene.

CRUCE LATINĂ Cruce al cărei braț inferior este mai lung decât celelalte trei. Ea a servit ca plan al majorității bisericilor apusene.

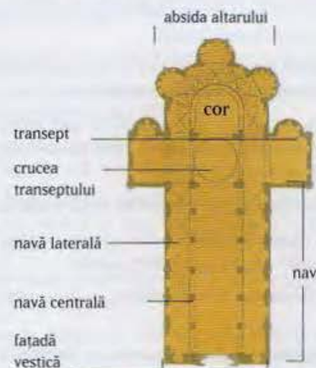
CUPOLĂ Formă de boltă, apropiindu-se mai mult sau mai puțin de semisferă, după cum ea acoperă spații circulare, dreptunghiulare sau poligonale. Cupola pe pandantiv

COLOANE

antablament: cornișă, friză, arhitravă; coloană: capitel, fus, bază; piedestal: cornișă, cubul piedestalului, bază

modilion, denticuli, fascii, abacă, crosă, rozetă, astragal, coș cu două șiruri de frunze de acantă, canelură, meplat, tor, scoție, plintă, tor, plintă

este circulară, ridicată deasupra unor triunghiuri alcătuite din linii curbe, pandantivii, care permit „racordarea" pătratului. Cupola pe trompe este ridicată deasupra unui



octogon pe care patru mici bolți întinse pe unghiuri le leagă de planul pătrat pe care aceasta se susține.

CUȚIT Mică mistrie (spatulă) din oțel flexibil de care pictorii se servesc pentru a picta împăstat.

DAMASCHINARE Arta de a încrusta cu un ciocănel, în șanțuri realizate în prealabil pe un obiect de metal, mici fire de aur, de argint sau de cupru alcătuind decorul.

DEAMBULATORIU Galerie prelungind navele laterale și permițând circulația în jurul corului unei biserici.

DEGRADEU Slăbirea prin grade de intensitate cromatică sau luminoasă a unui ton, permițând trecerea la un alt ton.

DILUARE Tehnică picturală în care culorile sunt amestecate cu apă și apoi, în momentul pictării, cu clei de piele sau gumă. *Vezi* Tempera.

DIPTIC Lucrare de pictură sau sculptură compusă din două volete, putând să se închidă unul peste celălalt.

DISPOZITIV INTERACTIV Dispozitiv, uneori de tip electronic, permițând reacția spectatorului în fața operei.

DIVIZIONISM Curent pictural apărut din teoria cromoluminaristă sau neoimpresionistă a lui Seurrat, bazat pe divizarea tușei în unități de culori pure. Aplicarea sa va avea o largă răspândire în Europa, în rândul artiștilor de avangardă. Termenul „pointilist" desemnează întrebuințări speciale ale acestei tehnici.

DOM Acoperiș semisferic al unui edificiu, constituit prin extradosul unei cupole.

DORIC *Vezi* Ordine.

DRIPPING Procedeu pictural constând în a produce scurgerea culorii pe o suprafață orizontală, obținându-se curgeri și împroșcări.

EBOȘĂ Primul stadiu de execuție a unei opere, indicând forma generală a lucrării, diversele părți ale acesteia.

ELEVAȚIE Vedere din față a unui obiect sau a unui edificiu, fără a se ține seama de profunzimea acestuia.

EMAIL Materie vitroasă cu care se acoperă ceramica sau metalul pentru a le proteja sau a le decora; se fixează printr-un amestec la o temperatură foarte ridicată. Email *champlevé*: email pe placă de cupru unde compartimentele în care sunt plasate prafurile colorate sunt săpate chiar pe suprafața plăcii. Email *cloisonne*: pe placa de fond se sudează mici cloazoane separate pentru a forma compartimentele.

ENTRELACS Ornament compus din linii curbe, împletite, înlănțuite, care se încrucișează prin acoperire reciprocă.

Epigrafie Știință care descifrează, studiază și interpretează inscripțiile aflate pe un material durabil, ca piatra sau metalul.

Epură Desen de mari dimensiuni, în general la scara 1:1, destinat executării unei lucrări.

Exedru În Antichitate, sală dotată cu scaune sau bănci de piatră, formând un ansamblu monumental.

Ex-voto Obiect expus într-o biserică sau într-un loc venerat, pentru împlinirea unei dorințe sau ca mulțumire pentru obținerea unei grații.

Factură Modalitate în care este executată o operă.

Fereastră oarbă Deschidere într-un zid a cărui parte superioară este decorată cu pietre ajurate.

Filacteră Banderolă a unei picturi, bulă a unei benzi desenate.

Fixativ Preparat lichid, transparent și incolor, aplicat prin pulverizare pe desene în cărbune, pastel etc. pentru a le asigura protecția.

Fondant Flux vitros care se amestecă la temperatură joasă cu coloranți pentru a facilita fixarea emailurilor.

Fontă Aliaj de fier și de cărbune, transformat mai ales prin modelare la cald.

Forum În Antichitatea romană, loc al pieței, centru al vieții politice, economice și religioase.

Fotografie Procedeu permițând înregistrarea, prin acțiunea luminii asupra unor produse chimice, a imaginii unui obiect.

500 **Fotomontaj** Colaj de bucăți de fotografii, de reproduceri sau o compoziție fotografică realizată prin imprimarea pe același martor a unor elemente provenind din diferite negative.

Frescă Procedeu constând în folosirea unor pigmenți diluați în apă de var pe tencuiala proaspătă (a fresco) a unui perete care îi absoarbe.

Friză Bandă orizontală decorată cu picturi sau cu reliefuri.

Frontispiciu Parte în relief, pe aliniamentul principal, a unui edificiu cu portal.

Fronton Element de arhitectură, de obicei triunghiular, alcătuind coronamentul unei fațade, al unei deschideri.

Frotiu Într-un tablou, strat subțire de culoare lăsând să se vadă *grain*-ul (textura) pânzei.

Galben de argint Pe o foiță de sticlă, culoare de suprafață, obținută prin cimentarea unor săruri de argint cu ocru.

Gamat Ornat cu pietre prețioase.

Geminat Obiecte grupate două câte două, fără a se afla în contact.

Ghildă În Evul Mediu, asociație de negustori sau de artizani, exercitând o profesie comună.

Glasiu Strat foarte fin de vopsea translucidă, diluată cu ulei, transparentă „ca gheața", care modifică aspectul și coloratura fondurilor, cărora le adaugă strălucire și luminozitate.

Glorie Reprezentare a unei aureole luminoase învelind în întregime corpul lui Iisus Hristos.

Grafit Mineral gri-negru cu strălucire metalică, utilizat în special pentru minele de creion.

Gravură Reproducere pe hârtie a unui motiv executat prin incizie, săpat într-un suport (placă de lemn sau de cupru).

Grisaille Pictură monocromă în camaieu de gri, utilizată în special pentru a da iluzia reliefului.

Grotesc Motiv decorativ combinând în mod inconsecvent reprezentări ciudate, animale fantastice, elemente arhitecturale, în arabescuri.

Grund (tencuială, glet) Strat subțire de ipsos sau de mortar aplicat pe paramentul unei lucrări pentru a-l proteja sau a-l decora. Frescele sunt realizate pe o tencuială udă, nelustruită.

Guașă În pictură, tehnică de apă, ai cărei pigmenți sunt legați cu clei și alb de plumb; puterea sa de acoperire este mare.

Happening Formă de creație executată de unul sau mai mulți artiști, care solicită participarea spectatorilor și care caută să le provoace acestora un moment de totală libertate.

Haut-relief/Altorelief/Relief înalt *Vezi* Relief.

Heruvim Înger din imediata apropiere a lui Dumnezeu, urmând ierarhic după arhangheli; reprezentat în general fără corp, redus la un cap înaripat.

Icoană Imagine religioasă, pictată, cu o vopsea având ca liant apa amestecată cu clei sau gumă arabică (tempera, guașă), specifică picturii Bisericii ortodoxe.

Iconoclasm În Imperiul Bizantin, doctrină care a încercat să suprime icoanele și să interzică cultul acestora.

Iconografie 1. Studiu al reprezentărilor figurate ale unui subiect, perceput în conținutul, sensul și simbolismul său. 11. Totalitatea imaginilor ce ilustrează o lucrare științifică.

Imagine numerică Imagine ale cărei semnale constitutive au suportat o conversie sub formă numerică pentru a permite tratarea acestora pe calculator; imagine creată direct pe calculator.

Impostă 1. Șasiu ocupând partea de sus a unei deschideri (arcadă, fereastră, ușă). 2. Element de arhitectură care este situat deasupra stâlpului pătrat al unei arcade și care primește căderea arcului.

Incluziune Insectă, floare, obiect conservat într-un bloc din material plastic transparent.

Instalație Realizare artistică, în general multimedia, însă adeseori înrudită cu sculptura, care are loc într-o galerie sau la exterior, dar care este concepută întotdeauna în funcție de situl unde este plasată.

Intercolonament Spațiu liber între două coloane ale unei colonade.

Împăstare Relief produs prin aplicarea unor straturi dense de materie picturală.

Încrucișare de ogive Încrucișare de arce sau nervuri numite ogive, care permite reportarea încărcăturilor spre cele patru puncte de sprijin ale unghiului, formând astfel armătura bolții gotice.

Încrucișarea transeptului În biserică, zona de intersectare a navei centrale cu transeptul.

Întregol 1. Stâlp împărțind în două portalul unei biserici pentru a ușura lintoul; 2. Proptea de zid între două orificii apropiate.

Lanternă Construcție în formă de turelă, perforată, situată deasupra unui acoperiș, unui dom, unei cupole, destinată să orneze și să lumineze interiorul edificiului; atunci când este de mici dimensiuni, poartă numele de „lanternou".

Lapis, Lapislazuli Piatră de culoare albastru-intens, utilizată în ornamentație și giuvaiergerie; din aceasta derivă și albastrul ultramarin.

Laviu Procedeu ținând de desen și de pictură, care constă în folosirea unui pigment, în special tuș, diluat în apă și folosit cu rapiditate, în general cu o pensulă.

Leagăn Boltă constituită dintr-un arc de cerc prelungit în cilindru a cărei directoare este o dreaptă. Dacă leagănul este în plin cintru, generatoarea este jumătate de cerc; dacă acesta este frânt, generatoarea este un sfert de cerc.

Liant Constituent al unor verniuri, vopsele și preparate asimilate, compus în primul rând din uleiuri sicative, asigurând coeziunea pigmenților.

Linie de contur Linie care nu indică decât conturul formelor, fără umbră sau relief.

Lintou Suport orizontal închizând partea superioară a unei deschideri și susținând suprastructura.

Litografie Tehnică de reproducere prin imprimare, pornind de la desene trasate pe o piatră calcaroasă cu tuș de desen sau un creion gras.

Lunetă Parte a zidului, sub bolta în leagăn, cintrată spre partea superioară, al cărei decor este, în general, pictural.

Lustruit Aspect uniform, fără dungi aparente, obținut prin cioplire urmată de șlefuire, prin frecarea pietrei sau a metalului cu un abraziv fin.

Machetărie Asamblaj din lemn, metal sau alte materiale, într-o singură culoare sau în mai multe, aplicat pe un fond de tâmplărie sau de zidărie, prin foițe subțiri, pentru a forma desene.

Mandorlă Aureolă ovală, în formă de migdală, care înconjoară figura lui Hristos triumfător (în slavă) în anumite reprezentări din Evul Mediu.

Maruflă A lipi un suport pictat, pânză, hârtie, pe un suport mai puternic, perete, panou de lemn, pânză etc.

Mediu Agent de legătură între pigmenți, gumă arabică, gălbenuș de ou etc. care asigură fixarea lor pe suport.

Metopă Interval în retragere între două reliefuri, într-o friză dorică grecească; adesea este ornamentat.

Miniatură Pictură de manuscris al cărei nume vine de la roșul de miniu cu care se executau ornamentele în manuscrisele medievale. Are dimensiuni reduse și este executată cu finețe pe pânză, pergament, hârtie, fildeș etc.

Molon Piatră de mică dimensiune, slab degroșată, folosită cu mortar pentru a zidi un perete.

Monocrom Operă sau parte a unei opere pictate într-o singură culoare.

Monolitic Constituit dintr-un singur bloc de piatră.

Mortar Amestec de diverse materiale aduse în stare vâscoasă, care are proprietatea de a se întări și a adera puternic la materialele de construcție cu care este pus în contact.

Mozaic Panou mural sau paviment constituit din mici paralelipipede multicolore de piatră sau de pastă de sticlă *(pate de verre)*, juxtapuse pentru a forma un desen și prinse cu ciment.

Mul Ornament liniar, dezvoltat după un profil care nu se modifică, în relief sau săpat; el subliniază un element de arhitectură, de mobilier etc.

Mulaj Amprentă a unui obiect sau a unei sculpturi obținută prin aplicarea unei substanțe, în general ipsos. Tiparul astfel creat permite reproducerea operei, realizarea copiilor.

Naos Într-o biserică de plan alungit, partea anterioară, cuprinsă între fațada principală și încrucișarea transeptului; în caz de subdiviziune a navei, cuvântul este mai degrabă rezervat spațiului central sau navei centrale.

Navă Spațiu interior alungit, ocupând cea mai mare parte din înălțimea unei construcții; într-o biserică, naosul și transeptul constituie navele.

Nave laterale Nave laterale ale unei biserici, de înălțime mai mare decât nava principală; în general în număr de două, dar uneori și de patru sau mai multe.

Ordine



Necropolă Grup de morminte, adunate ca edificiile și casele unei cetăți.

Neoimpresionism *Vezi* Divizionism.

Niello Tehnică decorativă constând în încrustarea unui email negru, în părțile prealabil incizate ale unei plăci de argint.

Obelisc În arta egipteană, monument înalt, în general monolit, de secțiune pătrată, terminat printr-un vârf piramidal.

Oculus Mică deschidere de formă circulară realizată pentru a da lumină și aer.

Ogivă Arc întins pe diagonală cu ranfort sub o boltă pentru a o consolida; armătura formată din două arce ogive încrucișate se numește încrucișare de ogive; această încrucișare de ogive este trăsătura caracteristică esențială a arhitecturii gotice.

Opus reticulatum Tip de parament roman, de zid reticulat în care pietrele, cioplite în romb, sunt așezate oblic.

Orant Figură simbolică, reprezentată cu brațele ridicate sau cu mâinile unite în atitudine de rugăciune.

Ordin În Antichitatea greacă, apoi romană, sistem coerent de proporții, modenaturi și decoruri, caracterizând compozițiile arhitecturale formate din coloane. Redescoperite de Renașterea italiană, acestea sunt utilizate cu mai multă sau mai puțină libertate în arhitectura Occidentului. *Vezi* schema.

Ordonare Dispunere de ansamblu a părților unui edificiu. În speță, ordonarea coloanelor după ordinul lor.

Paleocreștină, artă Arta primilor creștini.

Palestră Parte a gimnaziului antic unde se făceau exerciții sportive.

Palimpsest Manuscris a cărui primă scriere, ștearsă sau spălată, a făcut loc unui nou text.

Parament **1.** Suprafață aparentă, exterioară a unei lucrări de zidărie. **2.** Piesă din stofă scumpă care acoperea cele patru fețe ale unui altar de biserică.

Parte exterioară a absidei Parte a unei biserici situată în capătul navei, în spatele corului.

Parte inegală ca grosime În sculptură, parte care nu este nici săpată, nici plană, ci are un relief uniform.

Pastel Mic baton compus din culori pure, diverse, amestecate cu clei, cu plumb, cu talc sau cu gumă arabică.

Pateră Cupă antică evazată și ușor adâncită, fără picior și cu buton central, care servea fie la băut, fie la vărsarea libațiilor; este imitată în ornamentația arhitecturală.

Patină Transformare a suprafeței unui obiect, a unei sculpturi, care se produce în mod natural, cu timpul, sau artificial, sub efectul anumitor tratamente.

Pământ ars Argilă modelată, arsă la cuptor și fără nici o urmă de glazură.

Pentelic Munte din Atica, a cărui marmură albă a fost des utilizată pentru monumentele din Atena.

Peristil Galerie formată pe de o parte din colonade izolate, pe de altă parte de zidul unui edificiu.

Piatră neagră sau Piatră de Italia Șist argilos utilizat în desen, sub forma unor mici batoane, de la sfârșitul secolului al XV-lea până în secolul al XVII-lea.

Pigment Substanță colorantă, în general sub forma unei pudre fine, utilizată în pictură datorită calităților sale optice, protectoare sau decorative.

Pilastru Element de suport arhitectural vertical, format printr-un ușor relief rectangular al unui zid, prevăzut, în general, cu o bază și cu un capitel.

Pilon Stâlp masiv al unei construcții.

Pinacotecă Nume dat muzeelor de pictură în Italia *(pinacoteca)* și în Germania *(Pinakothek)*.

Planșă Stampă realizată după o placă de lemn sau de metal, gravată.

Plonjeu Punct de vedere de sus în jos; contraplonjeul este vederea de jos în sus.

Pointilism *Vezi* Divizionism.

Policrom Care are mai multe culori.

Poliptic Ansamblu pictural sau sculptural format din mai multe panouri, în general repliabile, voletele, unite prin elemente de tâmplărie.

Poncif; șablon Model desenat, perforat pe liniile sale principale, destinat a fi transpus pe un suport prin intermediul unei pudre colorante, „ponce".

Portic Galerie acoperită, deschisă pe una sau pe fiecare dintre părțile sale lungi, al cărei plafon, boltit sau nu, este susținut de coloane, de arcade și de stâlpi.

Porțelan Ceramică fină din pastă albă, pe bază de caolin, vitrificată în masa sa; este acoperită, în cele mai multe cazuri, prin coacerea la o temperatură ridicată, de o suprafață strălucitoare și transparentă.

Pouring *Vezi* Dripping.

Predea Subsament al unui retablu sau al unui triptic, în general compartimentat în mai multe mici panouri pictate.

Proptire; susținere Dispunerea unor piese de lemn sau de oțel transversale, proptele, între ziduri pentru a le susține sau într-un gol pentru a-i menține forma.

Putto Figură de copil gol, de amoraș, folosită în general în număr mare, putti.

Quattrocento Denumire italiană a secolului al XV-lea.

Raclă Sipet prețios, adesea în formă de sarcofag, unde se conservă relicvele unui sfânt.

Racursiu Reducere a anumitor dimensiuni ale obiectelor și ale figurilor sub efectul perspectivei.

Ready-Made Obiect manufacturat promovat la rangul de obiect de artă doar prin simpla alegere a acestuia de către artist.

Refend Perete despărțitor care se află la interiorul unei clădiri; perete portant.

Refolosire Folosirea, într-o construcție, a unor elemente, materiale, provenind dintr-o construcție anterioară.

Registru Într-o compoziție pictată sau sculptată, fiecare dintre benzile decorative suprapuse sau prin care este divizată suprafața.

Relief Operă sculptată, modelată sau asamblată ale cărei diferite forme și părți se prezintă în relief, pe un fond; în basorelief, relieful este ușor, motivele detașându-se puțin pe fond; în altorelief, relieful este puternic, sculpturile detașându-se net.

Report fotografic, serigrafic Transfer al unei imagini fotografice, al unei imprimări pe un suport.

Repousse Tehnică de prelucrare, prin ciocănire și cizelare, a unei piese subțiri de metal sau de piele, pe una din fețele sale, pentru a obține un relief decorativ pe cealaltă față.

Retablu În biserici, construcție verticală, în general din lemn sau metal, având un desen de scene sacre pictate sau sculptate, amplasată pe un altar sau în spatele acestuia.

Retuș Tușă limpede sau strălucitoare destinată, într-o pictură sau un desen, scoaterii în evidență a anumitor părți.

Rezervă Într-un desen, o pictură etc., parte lăsată nelucrată, fără linie sau culoare.

Rinceau Motiv ornamental realizat dintr-o tijă verticală, încolăcită în volute, din care se desprind ramuri la dreapta sau la stânga.

Sacristie Anexă a unei biserici unde sunt depuse vasele sacre, veșmintele sacerdotale, ornamentele liturgice.

Sanctuar **1.** Edificiu religios. **2.** Într-o biserică, parte situată în jurul altarului principal, unde se îndeplinesc ceremoniile liturgice.

Sanguină Desen executat cu un creion din piatră de sanguină: hematit (oxid natural de fier foarte răspândit în natură, în zăcăminte de cele mai diferite tipuri de roci, de culoare roșu-deschis până la brun-violaceu).

Schiță Prim studiu, tratat în mare, și în general de dimensiuni reduse, a operei proiectate.

Serigrafie Procedeu de imprimare prin intermediul unui ecran din mătase, ale cărui orificii, lăsate libere, permit tușului să treacă și să se depună pe un suport.

Sfumato Model vaporos destinat să sugereze prin gradațiile culorii și ale luminii eșalonarea în profunzime a obiectelor și a personajelor în atmosferă.

Stampă Imagine imprimată prin intermediul unei matrițe tratate în relief, săpate sau plate.

Stampă, gravură (în metal) Ansamblu de procedee de gravură prin săpare în metal.

Steguleț (triunghiular) de lance purtat de cavalerii din Evul Mediu; mică giruetă sau fanion indicând direcția vântului.

Stelă Piatră înălțată vertical, placă de piatră, cel mai adesea funerară, acoperită cu inscripții sau cu reliefuri comemorative.

Stuc Material imitând marmura, foarte folosit în decorul sculptat; este de obicei compus din var stins și din praf de marmură sau de cretă, uneori din ipsos fin, din clei.

Stucat Acoperit cu stuc.

Studiolo Mic cabinet de meditație și de lucru, în Italia din perioada Renașterii.

Tambur Fiecare dintre blocurile cilindrice de piatră compunând fusul unei coloane; diametrul lor este superior înălțimii; sunt dispuse după grosime.

Tempera Amestec de vopsea al cărei liant este o emulsie pe bază de ou sau de ulei de in.

Tesela Mică bucată de piatră sau de pastă de sticlă colorată, în general cubică, intrând în compoziția unui mozaic.

Timpan Spațiu semicircular cuprins între lintoul și arhivolta unui portal; în arta romană, este dedicat sculpturii.

Tiraj Ansamblu de opere obținute după un model gravat sau sculptat în cursul aceleiași reproduceri.

Ton Culoare considerată din punct de vedere al gradului său de saturație și de limpezime; un ton este rupt atunci când intensitatea sa a fost atenuată.

Tondou Pictură sau relief de formă circulară.

Tușă Manieră caracteristică unui pictor de a așeza vopseaua pe suport, cu pensula, peria.

Transept Într-o biserică în cruce latină, navă transversală care separă corul de naos și formează brațele crucii.

Travee Spațiu cuprins între două puncte de sprijin principale ale unei construcții.

Trecento Denumire italiană a secolului al XIV-lea.

Trei creioane Tehnica celor trei creioane aliază piatra neagră, creta albă și sanguina.

Triclinium Într-o casă romană, sufragerie având în general trei paturi.

Triforium Într-o biserică, ansamblu de ferestre înalte prin care galeria urcă deasupra navelor laterale, tribuna comunică cu interiorul naosului.

Triptic Ansamblu pictural sau sculptural, format din trei panouri, în general repliabile; voletele laterale, montate pe șarniere, se închid astfel pe panoul central.

Triunghi de descărcare Triunghi dispus în zidul de deasupra unui lintou pentru a diminua parțial greutatea zidului pe care acesta îl susține.

Trompe l'œil Pictură care produce iluzia realității.

Vanitate Compoziție alegorică, natură moartă cel mai adesea, evocând fragilitatea existenței și sfârșitul iminent al omului.

Vas de împărtășanie Vas sacru destinat să primească împărtășania în timpul slujbei.

Velin Hârtie de lux imitând albul și finețea pielii de vițel sau de oaie, pregătită pentru scriere, pictură.

Vernacular Artă practicată numai în interiorul unei comunități, uneori restrânse.

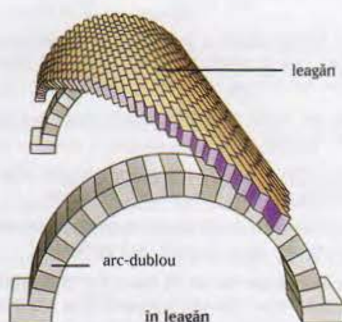
Verni Preparat pe bază de rășină, aplicat în straturi subțiri, formând pe o pictură un film protector, aderent și dur, translucid și strălucitor.

Video Înregistrare și fabricare a unor imagini electronice restituibile în direct sau după înregistrare.

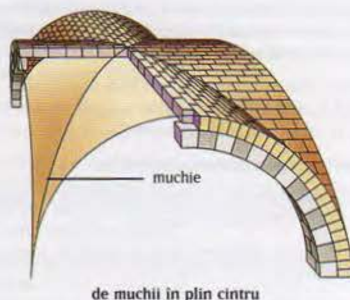
Vitraliu Compoziție translucidă formată din piese de sticlă colorată, asamblate printr-o rețea de plumb sau în stuc; este destinat să închidă un spațiu, creând un perete luminos și un efect de lumină.

Volută Înlănțuire în spirală decorând un capitel ionic, o consolă etc.

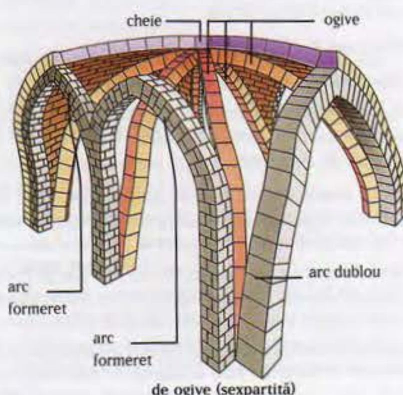
Vută Cordon de piatră, ușor reliefat, constituind arhivolta unei deschideri; este în general decorată sau sculptată.



în leagăn



de muchii în plin cintru



de ogive (sexpartită)

Bibliografie

Lucrări cu caracter general

M. Butor: *les Mots dans la peinture*, Skira, Paris, 1969.
L. Cabella: *Histoire de l'architecture*. Flammarion, Paris, 1998.
Dictionnaire de la peinture, „Les Grands Dictionnaires culturels", Larousse, Paris, 1999.
Dictionnaire de la sculpture, „Les Grands Dictionnaires culturels", Larousse, Paris, 1998.
Dictionnaire mondial de la photographie. „Les Grands Dictionnaires culturels", Larousse, Paris, 1998.
G. Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992.
Encyclopédie de l'art. Fototeca, Garzanti, Paris, 1991.
É. Faure: *Istoria artei*. Ed. Meridiane, București, 1970.
H. Focillon: *Viața formelor*. Ed. Meridiane, București, 1977.
P. Francastel: *Pictură și societate*. Ed. Meridiane, București, 1970.
H.E. Gombrich: *Istoria artei*. Ed. Meridiane, București, 1975.
Les Grands courants picturaux. Colecția „Références", Larousse, Paris, 1997.
F. Hamon și Ph. Dagen: *Histoire de l'art. Époque contemporaine, XIXe-XXe siècles*. Flammarion, Paris, 1995
H. Honour, J. Fleming: *Histoire mondiale de l'art*. Bordas, Paris, 1997.
F. de Mèredieu: *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, 1994.
G. Vasari: *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*. Ed. Meridiane, București, 1962.

Antichitatea. Grecia și Roma

R.B. Bandinelli: *Rome, la fin de l'art antique*. „L'Univers des formes", Gallimard, Paris, 1970.
R.B. Bandinelli, A. Giuliano: *les Étrusques et l'Italie avant Rome*. „l'Univers des formes", Gallimard, Paris, 1973.
J. Charbonneux, R. Martin, F. Villard: *Grèce archaïque (620-480 av. J.C.)*. „L'univers des formes", Gallimard, Paris, 1984.
J. Charbonneux, R. Martin; F. Villard: *Grèce classique (480-330 av. J.C.)*. „L'univers des formes", Gallimard, Paris, 1983.
P. Demargne: *Naissance de l'art grec*, „L'univers des formes", Gallimard, Paris, 1974.
P.M. Duval: *les Celtes*. „L'univers des formes", Gallimard, Paris, 1977.
A. Grabar: *l'Âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam*. „L'univers des formes", Gallimard, Paris, 1966.
A. Grabar: *Le premier art chrétien (200-395)*. „L'univers des formes", Gallimard, Paris, 1966.
C. Lalouette: *l'Art et la vie dans l'Égypte pharaonique*. Fayard, 1992.
A. Schnapp (dir.): *Histoire de l'art. Antiquité*. Flammarion, Paris, 1996

Evul Mediu Timpuriu. Înflorirea artei creștine

L'Art byzantin, *Département des objets d'art. Réunion des musées nationaux*. Paris, 1988.
A. Bank: *l'Art byzantin*. Éditions Cercle d'art, Paris, 1986.
J. Beckwith: *l'Art du haut Moyen Âge: carolingien, ottonien, roman*. Thames & Hudson, Paris, 1993.
E. Coche de La Ferté: *l'Art de Byzance*. L. Mazenod, Paris, 1981.
M.-A. Crippa: *l'Art paléochrétien des origines à Byzance*. Desclée de Brouwer, Paris, 1998.
C. Delvoye: *l'Art byzantin*. „Art et paysages", Arthaud, Paris, 1967.
M. Durliat: *Des barbares à l'an mil*. Citadelles et Mazenod, Paris, 1985.
A. Grabar: *L'Art d'or de Justinien*. „L'Univers des formes", Gallimard, Paris, 1965.
A. Grabar: *le Premier art chrétien*. „l'Univers des formes", Gallimard, Paris, 1966.
A. Grabar: *l'Art du Moyen Âge en Europe orientale*. Albin Michel, Paris, 1968.
C. Heitz: *l'Architecture religieuse carolingienne: les formes et leurs fonctions*. Picard, Paris, 1980.
J. Hubert, J. Porcher, W.F. Volbach: *l'Europe des invasions*. „L'Univers des formes", Gallimard, Paris, 1967.
J. Hubert, J. Porcher, W.F. Volbach: *l'Empire carolingien*. „L'Univers des formes", Gallimard, Paris, 1968.
F. Mütherich: *Peinture carolingienne*. Éditions du Chêne, Paris, 1977.
C. Neyret: *Art paléochrétien, art byzantin*. Desclée de Brouwer, Paris, 1981.
P. Prigent: *L'Art des premiers chrétiens, l'héritage culturel et la foi nouvelle*. Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
P. Skubiszewski: *l'Art du haut Moyen Âge, l'art européen du vie au IXe siècle*. Livre de Poche, Paris, 1998.

Evul Mediu. Arta romanică și arta gotică

F. d'Arcais: *Giotto*. Citadelles / L. Mazenod, Paris, 1996.
E. Baccheschi: *Tout l'œuvre peint de Giotto*. „Les Classiques de l'art", Flammarion, Paris, 1982.
X. Barral i Altet „l'Univers des formes", *médiéval*. „Que sais-je?", Presses Universitaires de France, Paris, 1991.
X. Barral i Altet: *le Temps des Croisades*. „L'Univers des formes", Gallimard, Paris, 1982.
X. Barral i Altet: *le Monde roman: villes, cathédrales et monastères*. Taschen, Paris, 1998.
M. Barrucand, J.-P. Caillet, C. Jolivet-Lévy, F. Joubert: *l'Art du Moyen Âge*. Réunion des musées nationaux / Gallimard, Paris, 1995.
A. și R. Blanc: *les symboles dans l'art roman*. „la Pierre philosophale", Éditions du Rocher, Paris, 1999.
T. Castieau: *l'Art roman*. Flammarion, Paris, 1996.
R. Crozet: *l'Art roman*. „Les Neufs Muses", Presses Universitaires de France, Paris, 1981.
J. Durand: *l'Art au Moyen Âge*. „Comprendre et Reconnaître", Larousse, 1999.
M. Durliat: *l'Art roman*. „L'Art et les grandes civilisations", L. Mazenod, Paris, 1982.
G. Duby: *l'Art cistercien*. „Les Grands bâtisseurs", Arts et métiers graphiques, Paris, 1976.
A. Erlande-Brandenburg: *l'Art gothique*. „l'Art et les grandes civilisations", L. Mareno, Paris, 1983.
H. Focillon: *Arta Occidentului*. Ed. Meridiane, București, 1974.
E. Kubach: *l'Art roman*. „l'Art dans le monde. Civilisations européennes", Albin Michel, Paris, 1983.
F. Martindale: *l'Art gothique*. „l'Univers de l'art", Thames & Hudson, Paris, 1993.
E. Panofsky: *Architecture gothique et pensée scholastique*. Minuit, 1974.
R. Recht: *Le croire et le voir: l'art des cathédrales, XIIe-XVe siècles*. „Bibliothèque des histoires", Gallimard, Paris, 1999.
E. Vergnole: *l'Art roman en France*. Flammarion, Paris, 1994.
J.-P. Willesme: *l'Art gothique*. „Tout l'art. Grammaire des styles", Flammarion, Paris, 1996.

Secolul al XV-lea. Renașterea umanistă

G.C. Argan: *Fra Angelico*. „l'Art en textes: classique", Skira, Geneva, 1994.
G.C. Argan, R. Wittkower: *Histoire et perspective au Quattrocento*. Passion, Paris, 1993.
M. Brion: *Léonard de Vinci*. Albin Michel, Paris, 1995.
J.-F. Boisset: *la Renaissance italienne*. Flammarion, Paris, 1984.
F. Borsi: *Masaccio*. Hazan, Paris, 1998.
F. Borsi: *Paolo Uccello*. Hazan, Paris, 1992.
J. Burckhardt: *Cultura Renașterii în Italia*. Editura pentru Literatură, București, 1969.
T. Castieau: *la Renaissance française*. Flammarion, Paris, 1984.
A. Chastel: *le Mythe de la Renaissance (1420-1520)*. Skira, Paris, 1969.
F. Chastel: *la Crise de la Renaissance* (1500-1600), G. Skira, Paris, 1969.
F. Chastel, R. Klein: *l'Europe de la Renaissance–L'Art de l'humanisme*. „L'Art et la culture", Ed. Deux Mondes, Paris, 1963.
E. Dhanens: *Hubert et Jan Van Eyck*. Albin Michel, Paris, 1980.
B. Deimling: *Sandro Botticelli*. Taschen, Paris, 2000.
G. Didi-Huberman: *Fra Angelico: dissemblance et figuration*. Flammarion, Paris, 1995.
H. Legrand: *l'Art de la Renaissance*. „Comprendre et Reconnaître", Larousse, 1999.
R. Longhi: *Piero della Francesca*. Hazan, Paris, 1989.
A. Manetti, G. Vasari: *Filippo Brunelleschi, sa vie, son œuvre*. École nationale des beaux-arts, Paris, 1985.
E. Panofsky: *la Perspective comme forme symbolique*. Flammarion, Paris, 1976.
E. Panofsky: *Renaștere și renașteri în arta Occidentului*. Ed. Meridiane, București, 1974
E. Panofsky: *Essais d'iconologie (thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance)*. Gallimard, Paris, 1967 (reed.).
A. Paolucci: *Piero della Francesca: catalogue complet des peintures*. Bordas, Paris, 1991.
J. Pope-Hennessy: *Donatello*. 1993, Ed. Abbeville, Paris, 1993.
J. T. Spike: *Fra Angelico*. „Collection Art", L. Lévy, Paris,1996.
M. Tafuri: *Architecture et humanisme, de la Renaissance aux réformes*. Dunod, 1981.
L. Tongiorgi Tomasi: *Tout l'œuvre peint de Paolo Uccello*. „Les Classiques de l'art", Flammarion, Paris, 1986.

Secolul al XVI-lea. Renaștere și manierism

D. Arasse: *la Renaissance maniériste*. Gallimard / Electra, Paris, 1997.
P. Barucco: *le Maniérisme italien*. Presses Universitaires de France, Paris, 1981.
E. Brugerolles: *Renaissance et maniérisme dans les écoles du Nord*. ENSBA, 1985.
J.-P. Cuzin: *Raphaël*, la Bibliothèque des Arts, Paris, 1984.
V. Guazzoni: *Michel-Ange sculpteur*. Cercle d'art, Paris, 1984.
A. Nova: *Michel-Ange architecte*. Cercle d'art, Paris, 1984.
P.F. Ortini Brown: *la Renaissance à Venise*. Flammarion, Paris, 1997.
E. Panofsky: *Le Titien*. Hazan, Paris, 1990.
E. Panofsky: *la Vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*. Hazan, Paris, 1987.
W. Stechow: *Pieter Bruegel l'Ancien*. Cercle d'art, Paris, 1987.
P.L. Vecchi: *Michel-Ange peintre*. Cercle d'art, Paris, 1984.
P. Zampetti: *Tout l'œuvre peint de Giorgione*. Flammarion, Paris, 1988.

Secolul al XVII-lea. Baroc și clasicism

S. Alpers: *l'Art de dépeindre, la peinture hollandaise au XIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1990.
S. Alpers: *l'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Gallimard, Paris, 1991.
R. Avermaete: *Rubens et son temps*. Arcade, Bruxelles, 1977.
C. Avery: *Bernin*. Gallimard, Paris, 1998.
G. Bazin: *Clasicism, baroc și rococo*. Ed. Meridiane, București, 1970.

A. Berne-Joffroy: *le Dossier Caravage.* Minuit, Paris, 1959.
C. Brown: Rembrandt: *le maître et son atelier.* 2 vol., Paris, Flammarion, 1991.
J. Brown: *Velázquez.* Paris, Fayard, 1988.
P. Cabanne: *l'Art classique et le baroque.* „Collection Comprendre et Reconnaître", Larousse, Paris, 1999 .
A. Châtelet, J. Thuillier: *la Peinture française: de Fouquet à Poussin.* „Peinture, couleur, histoire", Skira, Geneva, 1963.
G. Isarlo: la Peinture en France au XVIIe siècle, Bibliothèque des Arts, Paris-Lausanne, 1960.
E. Male: *l'Art religieux au XVIIe siècle.* Armand Colin, Paris, 1984.
A. Mérot: *La Peinture au XVIIe siècle.* Gallimard / Electa, Paris, 1994.
A. Mérot: *Poussin.* Hazan, Paris, 1990.
F.-G. Pariset: *l'Art classique.* „Quadriges". Presses Universitaires de France, Paris, 1985 (reed.).
J.T. Spike: *L'Europe de 1600 à 1750.* „Les Grandes époques de l'art", Gründ, Paris, 1989.

Secolul al XVIII-lea, secolul Luminilor

Y. Bottinneau: *l'Art baroque.* Mazenod, Paris, 1986.
A. Brookner: *Jacques-Louis David.* Armand Colin, Paris, 1987.
P. Cabanne: *l'Art du XVIIIe siècle.* Somogy, Paris, 1987.
A. Châtelet, J. Thuillier: *La Peinture française: de Le Nain à Fragonard.* Peinture, couleur, histoire, Skira, Geneva, 1964.
M. Levey: *La Peinture à Venise au XVIIIe siècle.* Histoire de l'art, Julliard, Paris, 1964.

Secolul al XIX-lea, secolul reacțiilor

G. Adriani: *Toulouse-Lautrec.* Flammarion, Paris, 1991.
504 *L'Art du XIXe siècle.* Larousse, Paris, 1994.
L'Art nouveau retrouvé à travers les collections. Skira / Seuil, Paris, 1999.
L'Art en France sous le second Empire. 1852-1870 (catalogul expoziției), Réunion des musées nationaux, Paris, 1979.
J. Banicoat: *Histoire concise de l'affiche.* Hachette, Paris, 1972.
G. et M. Blunden: *Journal de l'impressionnisme.* Skira, Geneva, 1973.
D. Bruckmuller-Genlol: *Les Préraphaélites.* Armand Colin, Paris, 1994.
P. Cabanne: *l'Art du XIXe siècle.* Somogy, Paris, 1989.
F. Cachin (dir.): *l'Art du XIXe siècle: 1850-1905.* Citadelles et Mazenod, Paris, 1990.
P. Cabanne: *Gauguin.* Flammarion, Paris, 1990 (reed.).
Centenaire de l'impressionnisme (catalogul expoziției), Réunion des musées nationaux, Paris, 1985.
Cézanne (catalogul expoziției), Réunion des musées nationaux, Paris, 1995.
A. Delaunay: *Symbolisme et Nabis. Maurice Denis et son temps. Dix ans d'enrichissement du patrimoine.* Sogomy, Paris, 1996.
R. Delevoye: *Journal du symbolisme.* Journal, Skira, Geneva, 1977.
A. Ellridge: *Gauguin et les Nabis.* Terrail, Paris, 1993.
J.-L. Ferrier (dir.): *l'Aventure de l'Art au XIXe siècle.* Chêne / Hachette, Paris, 1991.
B. Frèches-Thory, A. Terrasse: *les Nabis.* Flammarion, Paris, 1990.
P. Gassiet, J. Wilson: *Goya, sa vie, son œuvre.* Armand Colin, Paris, 1990.
F.V. Gunfeld: *Rodin.* Fayard, 1988.
L'Impressionnisme et le paysage français (catalogul expoziției), Réunion des musées nationaux, Paris, 1974.
G. Legrand: *l'Art romantique.* „Collection Comprendre et Reconnaître", Larousse, Paris, 1999.
H. Loyrette: *Degas.* Fayard, Paris, 1991.
De Manet à Matisse (catalogul expoziției), Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.
R. Marx: *les Maîtres de l'affiche.* Ed. Chêne, Paris, 1978 (reed.).
C. Mignot: *l'Architecture au XIXe siècle.* Le Moniteur, Paris, 1983.
S. Monneret: *Dictionnaire de l'impressionnisme.*
A. Parinaud: *les Peintres de l'école de Barbizon.* Adam Biro, Paris, 1994.
V. Pomarède, G. de Wallens: *Corot, la mémoire du paysage.* Gallimard, Paris, 1996.
J. Rewald: *Istoria impresionismului.* Ed. Meridiane, București, 1974
J. Rewald: *Postimpresionismul.* Ed. Meridiane, București, 1978.
R. Rosenblum: *Ingres.* Cercle d'art, Paris, 1986 (reed.).
D. Rouart, S. Orienti: *Tout l'œuvre peint d'Édouard Manet.* Flammarion, Paris, 1970.
La Sculpture française au XIXe siècle (catalogul expoziției), Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.
Le Symbolisme en Europe (catalogul expoziției), Réunion des musées nationaux, Paris, 1976.
G. Testori, L. Arrigoni: *Van Gogh.* Catalogue complet des peintures, Bordas, Paris, 1991.
N. Tuffelli: *l'Art du XIXe siècle: 1848-1905.* „Collection Comprendre et Reconnaître", Larousse, Paris, 1999.
W. Vaughan: *l'Art du XIXe siècle: 1780-1850.* Citadelles et Mazenod, Paris, 1989.

1901-1939. Inventarea modernității

E. Bernard: *l'Art moderne 1905-1945.* „Collection Comprendre et Reconnaître", Larousse, Paris, 1999.
J.-P. Breuille (dir.): *Dictionnaire de l'art du xxe siècle.* Larousse, Paris, 1991.
M. Dachy: *Journal du mouvement Dada.* Skira, Geneva, 1989.
P. Daix: *Journal du cubisme.* Skira, Geneva, 1991.
P. Daix: *Dictionnaire Picasso.* Laffont Bouquins, 1995.
P. Dagen: *l'Art français. Le XXe siècle.* Flammarion, Paris, 1998.
S. Fauchereau: *Malevitch.* Cercle d'art, Paris, 1991.
J.-L. Ferrier (dir.): *l'Aventure de l'art au XXe siècle.* Chêne / Hachette, Paris, 1988.
C. Frontisi: *Klee. „Anatomie d'Aphrodite": le polyptyque démembré.* Adam Biro, Paris, 1990.
F. Frampton: *Histoire critique de l'architecture moderne.* Sers, Paris, 1985.
E. Jaguer: *les Mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie.* Flammarion, Paris, 1982.
H.C.L. Jaffé: *Piet Mondrian.* Cercle d'art, Paris, 1991, (reed.).
P. Le Thoret-Daviot: *Petit dictionnaire des artistes modernes.* „Collection Comprendre et Reconnaître", Larousse, Paris, 1999.
N. Lynton: *l'Art moderne.* Flammarion, Paris, 1994.
P. Picasso: *Propos sur l'art.* Gallimard, Paris, 1988.
G. Picon: *le Surréalisme 1919-1939.* Skira, Geneva, 1991.
F. Popper: *l'Art cinétique.* Gauthier-Villars, Paris, 1970.
F. Popper: *Art, action et participation.* Klincksieck, Paris, 1980.
H.K. Roethel, J. K. Benjamin: *Kandinsky. catalogue raisonné de l'œuvre peint.* 2 vol., Karl Flinker, Paris, 1982.
L. Richard: *Encyclopédie du Bauhaus.* Somogy, Paris, 1985.
W. Rubin (dir.): *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle.* Flammarion, Paris, 1991 (reed.).
W. Rubin: *Art Dada et surréaliste.* Seghers, Paris, 1976.
W. Rubin: *Picasso et Braque. l'invention du cubisme.* Flammarion, Paris, 1960.
I.F. Walter (dir.): *l'Art du XXe siècle.* Taschen, Köln, 1998.
N. Worms de Romilly et J. Laude: *Braque, le cubisme, fin 1907-1917.* C.R., Maeghth, Paris, 1982.

1940-2001. Arta sub semnul întrebării?

L'Art conceptuel, une perspective (catalogul expoziției), Centre Georges-Pompidou, 1990.
Art contemporain: le grand bazar. La course poursuite des avant-gardes. Hors série Télérama, octombrie, 1992.
Andy Warhol (catalogul expoziției), Muzeul Național de Artă Modernă, 1989.
M. Archer: *l'Art depuis 1960.* Thames and Hudson, Paris, 1997.
P. Ardenne: *l'Art, âge contemporain.* Ed. Regard, Paris, 1997.
C. Ashton: *l'École de New York.* Paris, 1992.
R. Atkins: *Petit lexique de l'art contemporain.* Abbeville, Paris, 1992.
M. Bouisset: *Arte povera.* Ed. Regard, Paris, 1994.
D. Bourdon: *Andy Warhol.* Paris, 1989.
J.-L. Chalumeau: *Pop art.* „Découvrons l'art-XXe siècle", Cercle d'art, Paris, 2000.
„Les Champs de la sculpture 2000", în *Beaux-Arts magazine, no hors série,* septembrie 1999.
J. Clair: *Marcel Duchamp.* catalogul operei, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1977.
La Collection du musée nationale d'Art moderne. Centre Georges-Pompidou, Paris, 1989.
C. Domino: „L'Art contemporain", în *l'Œil,* aprilie 1998, p. 101.
C. Francblin: *les Nouveaux Réalistes.* Ed. Regard, Paris, 1997.
Joseph Beuys, *Parcours des collections permanentes.* Centre Georges-Pompidou, Paris, 1992.
M. Fréchuret: *le Mou et ses formes.* ENSBA, Paris, 1993.
I. Gauville: *l'Art depuis 1945. groupes et mouvements.* Hazan, Paris, 1999.
M.-H. Grinfeder: *les Années Supports / Surfaces.* Herscher, Paris, 1991.
D. Harrison; P. Wood: *Art en théorie, une anthologie.* Hazan, Paris, 1997.
J.-C. Lambert: *Cobra, un art libre.* Ed. Chêne / Hachette, Paris, 1983.
J.-C. Lambert: *le Règne imaginal.* Cercle d'art, Paris, 1992.
R. Maillard (dir.): *25 ans d'art en France.* Larousse, Paris, 1986.
J. Martin, C. Massu: *l'Art des États-Unis.* Citadelles et Mazenod, Paris, 1992.
Matisse (catalogul expoziției), Centre Georges- Pompidou, Paris, 1993.
J.-P. Midant: *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle.* Hazan et Institut français de l'Architecture, Paris, 1996.
C. Millet: *l'Art contemporain en France.* Flammarion, Paris, 1994.
C. Millet: *l'Art contemporain.* Dominos / Flammarion, Paris, 1997.
C. Millet: „Qu'est-ce que l'art contemporain?", *Art Press,* no 222, martie 1997, pp. 19-32.
E. Minière: *l'Art en France 1960-1995.* Nouvelles Éditions françaises, Paris, 1995.
F. Mollet-Viéville: *Art minimal et conceptuel.* Skira, Geneva, 1995.
Paul Klee (catalogul expoziției), Réunion des musées nationaux, Paris, 1969.
J. Paulhan: *l'Art informel.* Paris, 1962.
F. Popper: *l'Art a l'âge électronique.* Hazan, Paris, 1993.
J.-L. Pradel: *l'Art contemporain,* „Collection Comprendre et Reconnaître", Larousse, Paris, 1999.
Rauschenberg photographe (catalogul expoziției), Centre Georges-Pompidou, 1981.
I. Sandler: *le Triomphe de l'art américain.* 3 vol., Paris, 1992.
J. Tiberghien: *le Land Art.* Ed. Carré, Paris, 1994.
P. Le Thorel-Daviot: *Petit Dictionnaire des artistes contemporains.* Larousse, Paris, 1996.
Twombly: *peintures, œuvres sur papier, sculptures.* Centre Georges- Pompidou, 1988.

Indice

G

H

I

J

Credite

5 s st v. și la p. 20 / 21: F. Pedicini © Arhv. Larbor • 5 s d v. și la p. 102 / 103: F. © S. Chirol • 5 j st v. și la p. 68 / 69: F. Col. Arhv. Larbor • 5 j d v. și la p. 160 / 161: F. © The Bridgeman Art Library, Paris • 6 s st: v. și la p. 196 / 197: F. © Scala • 6 s d: v. și la p. 288 / 289: F. © Scala • 6 j st: v. și la p. 238 / 239: F. © Arnaudet / RMN • 6 j d: v. și la p. 314 / 315: F. Eileen Tweedy © Arhv. Larbor • 7 s: v. și la p. 444 / 445: F. Col. Arhv. Larbor. © ADAGP, Paris 2001 • 7 m: v. și la p. 386 / 387: F. © AKG • 8 AFP / DRAC • 9 s F. © Arhv. Larbor • 9 j F. © Christie's, New York / T • 10 s F. © G. Dagli Orti • 10 j F. Col. Arhv. Larbor. © ADAGP, Paris 2001 • 11 s st F. © Erich Lessing / AKG, Paris • 11 s d F. Col. Arhv. Larbor • 11 j st v. și la p. 159. F. © Scala • 11 j d F. © CNAC / MNAM Dist. RMN. © ADAGP, Paris 2001 • 12 F. © R. Pigeaud. • 13 s st F. © CNAC / MNAM Dist. RMN • 13 s d F. J.J. Hautefeuille © Arhv. Larbor. © Picasso, 2001 • 15 s F. © Arhv. Nathan • 15 j F. © AKG. © ADAGP, Paris 2001 • 16 F. © G. Dagli Orti • 17 F. © Muzeul Vatican / T • 17 j F. Scala © Arhv. Larbor. • 18 s F. © H. Lewandowski / RMN • 18 j F. © Galeria 1900-2000, Paris / T. © ADAGP, Paris 2001 • 19 F. © Luc Boegly / Archipress • 20 / 21 F. Pedicicini © Arhv. Larbor • 22 F. Mario Carrieri © Arhv. Larbor • 23 m F. H. Josse © Arhv. Larbor • 23 d F. Guglielmo Marconi (Ph 269) © Muzeul Rodin, Paris • 24 F. © G. Dagli Orti • 25 F. © G. Dagli Orti • 26 s d F. H. Josse © Arhv. Larbor • 26 s st F. © Arhv. Larbor • 26 m v. și la p. 32, F. © G. Dagli Orti • 26 j F. © Arhv. Larbor • 27 s st F. © Arhv. Nathan • 27 s d F. © G. Dagli Orti • 27 m v. și la p. 52, F. © G. Dagli Orti • 27 m j F. © G. Dagli Orti • 27 j d F. © G. Dagli Orti • 28 F. Col. Arhv. Larbor • 29 s F. © Arhv. Larbor • 29 j F. © H. Lewandowski / RMN • 30 F. © H. Lewandowski / RMN • 30 m F. © Arhv. Larbor • 30 j F. © G. Dagli Orti • 31 s F. © Arhv. Larbor • 31 m F. © Jean Bernard • 31 j F. © G. Dagli Orti • 32 F. © G. Dagli Orti • 33 s F. © G. Dagli Orti • 33 m F. © G. Dagli Orti • 33 j F. © G. Dagli Orti • 34 s F. © H. Lewandowski / RMN • 34 j F. © H. Lewandowski / RMN • 35 s F. © Ingrid Geske / Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin • 35 m F. © Ingrid Geske / Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin • 35 j F. © H. Lewandowski / RMN • 36 F. © Arhv. Larbor • 37 s F. © G. Dagli Orti • 37 m F. © G. Dagli Orti • 37 j F. © H. Lewandowski / RMN • 38 s F. © G. Dagli Orti • 38 m © EFA, E. Hansen • 38 j F. © G. Dagli Orti • 39 s F. © H. Lewandowski / RMN • 39 j F. © G. Dagli Orti • 40 s F. Col. Arhv. Larbor • 40 j F. © G. Dagli Orti • 41 s F. © G. Dagli Orti • 41 j F. G. Tomsich © Arhv. Larbor • 42 s F. Col. Arhv. Larbor • 42 m F. © BNF, Paris • 42 j F. © BNF, Paris • 43 s F. © G. Dagli Orti • 43 j F. © G. Dagli Orti • 44 F. © G. Dagli Orti • 45 s F. Col. Arhv. Larbor • 45 j st F. © H. Lewandowski / RMN • 45 j m F. © H. Lewandowski / RMN • 46 F. © Chuzeville / RMN • 47 s F. © Scala • 47 m F. Col. Arhv. Larbor • 47 j F. © G. Dagli Orti • 48 F. © Lewandowski-Ojeda / RMN • 48 s st F. © Arhv. Larbor • 48 s d F. © Arhv. Larbor • 49 j F. © Arhv. Larbor • 50 F. © Scala • 51 s F. © E. Thiem - Lotos Film • 51 j st F. © G. Dagli Orti • 51 j d F. © H. Lewandowski / RMN • 52 s F. © G. Dagli Orti • 52 j F. © AKG • 53 s F. © Arhv. Nathan • 53 j st F. © G. Dagli Orti • 53 j d F. © AKG • 54 s F. © G. Dagli Orti • 54 j F. © G. Dagli Orti • 55 s F. © Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin • 55 j F. © Ed. Gallimard Fototeca (extras din „Roma – Centrul puterii") • 56 s F. © G. Dagli Orti • 56 j F. Col. Arhv. Larbor - DR • 57 s F. © Metropolitan Museum of Art / T • 57 j F. © G. Dagli Orti • 58 s F. © G. Dagli Orti • 58 j F. © BNF, Paris • 59 s F. © G. Dagli Orti • 59 j st F. © G. Dagli Orti • 59 j d F. © G. Dagli Orti • 60 s și 61: F. © Chuzeville / RMN • 60 j F. © G. Dagli Orti • 61 j F. Col. Arhv. Larbor - DR • 61 s F. © G. Dagli Orti • 62 F. Col. Arhv. Larbor • 63 s F. © Alinari / Giraudon • 63 m F. © RMN • 63 j F. © Scala • 64 s F. © R.G. Ojeda / RMN • 64 j F. © G. Dagli Orti • 65 s F. © AKG • 65 j F. © AKG • 66 s F. Col. Arhv. Larbor • 66 m F. Luc Joubert © Arhv. Larbor • 66 j F. © J.G. Berizzi / RMN • 67 s F. Col. Arhv. Larbor • 67 j F. Passet © Arhv. Larbor • 68 și 69 F. Col. Arhv. Larbor. • 70 F. Scala © Arhv. Larbor. • 71 F. Col. Arhv. Larbor. • 72 s F. © Arhv. Larbor. • 72 m s v. și la p.77 F. © Scala • 72 m j v. și la p. 83 F. © Arhv. Larbor • 72 j st F. © G. Dagli Orti • 73 s v. și la p. 81 F. © Scala • 73 m st v. și la p. 94 F. H. Josse © Arhv. Larbor • 73 m d F. Col. Arhv. Larbor. • 73 j st F. Col. Arhv. Larbor. • 73 j d F.© S. Chirol • 74 s F. Scala © Arhv. Larbor • 74 m F. © YaleUniversity Art Gallery / Dura Europos Col. • 74 j F. © AKG • 75 s F. Scala © Arhv. Larbor • 75 j F. © S. Chirol • 76 s F.© Scala • 76 j F. © Scala • 77 s F. © Scala • 77 j F.© S. Chirol • 79 s F. Col. Arhv. Larbor - DR • 79 j F.© Scala • 80 s F.© S. Chirol • 81 s F.© G. Dagli Orti • 81 j F.© Scala • 82 F.© C. Jean / RMN • 82 și 83 F.© Blot / RMN • 83 F. © Arhv. Larbor • 84 s F.© G. Blot / RMN • 84 j F.© F. Heber-Suffren • 85 s F.© G. Dagli Orti • 85 j F. © Scala • 86 s F.© Werner Forman / AKG • 86 j F. Col. Arhv. Larbor - DR • 87 st F. Col. Arhv. Larbor • 87 d F. Col. Arhv. Larbor • 88 s F.© AKG • 88 j d F.© AKG • 89 s F.© S. Chirol • 89 j F.© Scala • 90 s F. © F. Heber-Suffren • 90 j F.© AKG • 91 s d F. Col. Arhv. Larbor • 91 j st F.© S. Chirol • 92 st F. Coll Arhv. Larbor • 92 j d F. © Kunsthistorisches Museum, Viena • 93 s F. Col. Arhv. Larbor • 93 j F. Col. Arhv. Larbor. • 94 s F. Col. Arhv. Larbor • 94 j F. Hubert Josse © Arhv. Larbor • 95 st F. © F. Hebert Suffrin • 95 s d F. Col. Arhv. Larbor • 96 st F. Col. Arhv. Larbor. • 96 j d F.© BNF, Paris • 97 st F. © Hilbich / AKG • 97 j st F. DR. • 98 F. © C. Seltrecs Col. Arhv. Larbor • 99 s F. © Scala • 99 st F. © G. Blot / RMN • 100 j F.© Schutze / Rodemann / AKG • 100 s F.© RMN • 101 s F.© Scala • 101 j F.© H. Lewandowski / RMN • 102 și 103 F. © S. Chirol. • 104 F. Col. Arhv. Larbor. • 105 F. © S. Chirol • 108 s F. © Scala • 108 d F. © S. Chirol. • 108 j F. © S. Chirol • 109 F. © G. Dagli Orti • 109 F. © Scala • 109 j F. H. Josse © Arhv. Larbor • 110 F. © W. Forman / AKG • 111 s F.© S. Chirol • 111 j F.© S. Chirol • 112 s d F. © AKG • 112 j F. L. Joubert © Arhv. Larbor • 113 s F. © D. Tragin / C. Lancien / Bib. Municipală, Rouen • 113 j st F. G. Tomsich © Arhv. Larbor • 114 s d F. © S. Chirol • 114 j st F. © S. Chirol • 115 F. © S. Chirol • 116 s st F. © S. Drechsel / AKG • 116 j d F.© S. Chirol • 117 s d F. © S. Chirol • 117 j st F.© S. Chirol • 118 s st F.© S. Drechsel / AKG • 118 s d F.© AKG • 118 j d F.© Scala • 119 F.© S. Chirol • 120 s F.© S. Chirol • 120 j F.© S. Chirol • 121 s F.© S. Chirol • 121 j st F.© S. Chirol • 121 j m F.© F. Plagnieux • 121 j d F.© S. Chirol • 122 s F.© S. Chirol • 122 j F.© S. Chirol • 123 F.© S. Chirol • 124 s F. © Col. Viollet • 124 j F.© S. Chirol • 125 s F.© S. Chirol • 125 j F.© P. Cadet / CNMHS • 126 F.© S. Chirol • 127 s F.© G. Dagli Orti • 127 j F.© G. Dagli Orti • 128 s F.© S. Chirol • 128 j st F.© G. Dagli Orti • 129 s F.© G. Dagli Orti • 129 j F.© G. Dagli Orti • 130 st F.© Arhv. Larbor • 130 j d F.© Arhv. Larbor • 131 F. Col. Arhv. Larbor • 132 F.© RMN • 133 s F. Col. Arhv. Larbor. • 133 j F.© Muzeul Regal de Artă și Istorie, Bruxelles • 134 s F. © S. Chirol • 134 j d F. © R. Mazin / Diaf • 135 F. © S. Chirol • 135 j F. © S. Chirol • 136 s st F. © AKG • 136 j d F.© AKG • 137 st F.© AKG • 137 j d F.© Giraudon • 138 s F.© S. Chirol • 138 j F.© G. Guittot / DIAF • 139 F.© S. Chirol • 140 s st F.© S. Chirol • 140 j d Ph© S. Chirol • 141 s F.© S. Chirol • 141 j F.© S. Chirol • 142 s F. Col. Arhv. Larbor • 142 j F.© S. Chirol • 143 st F.© S. Chirol • 143 d F.© RMN • 144 s F.© G. Dagli Orti • 144 j F.© AKG • 145 s F.© Hilbich / AKG • 145 j d F.© Scala • 146 s F.© AKG • 146 j d F.© S. Drechsel / AKG • 147 s F.© F. Plagnieux • 147 j F.© S. Chirol • 148 st F. © Muzeul orașului Strasbourg • 148 d F. Col. Arhv. Larbor • 149 F. Col. Arhv. Larbor • 150 s F.© S. Chirol • 150 j st F.© G. Dagli Orti • 151 s F.© S. Chirol • 151 j st F.© S. Chirol • 151 m d F.© S. Chirol • 152 s F. Col. Arhv. Larbor • 152 j F. L. Joubert © Arhv. Larbor • 153 s F.© AKG • 153 j F.© S. Chirol • 154 s F.© Scala • 154 j F.© S. Chirol • 155 s F.© G. Dagli Orti • 155 j F.© S. Chirol • 156 j F. © Scala • 156 s F. © Scala • 157 j F. © Scala • 157 s F. © Scala • 158 s F. © Scala • 158 j F. © Scala. • 159 s F. © Scala • 159 j F. © Scala • 160 și 161 F. © The Bridgeman Art Library. • 162 F. H. Josse © Arhv. Larbor • 163 F. © G. Dagli Orti • 164 s F. © Metropolitan Museum of Art, New York / T • 164 s m F. © G. Dagli Orti • 164 m st v. și la p. 179 F. © G. Dagli Orti • 164 m d v. și la p. 179 F. © Scala • 164 j d F. © Scala • 165 s F. © G. Dagli Orti • 165 m s F. © Scala • 165 m jd v. și la p. 194 F. © Scala • 165 j st F. G. Tomsich © Arhv. Larbor • 165 j d F. © Scala • 166 s F. © Scala • 166 j F. © Scala • 167 s F. © Scala • 167 j F. © Scala • 168 s F. © Scala • 168 j F. © G. Dagli Orti • 169 s d F. © AKG • 169 j st F. © G. Dagli Orti • 170 s d D.R. • 170 s st F. © Scala • 170 j st F. © Scala • 171 s d F. © Scala • 171 st F. © G. Blot / J. Schormans / RMN • 171 j F. © Scala • 172 st F. © Scala • 172 d F. © G. Dagli Orti • 173 s F. © Scala • 173 j F. © G. Dagli Orti • 174 F. © Scala • 175 s F. © Scala • 175 j F. © Scala • 176 s F. © Scala • 176 j F. H. Josse © Arhv. Larbor • 177 s d F. © Scala • 177 j st F. © Scala • 178 m F. © Scala • 179 s st F. © G. Dagli Orti • 179 s d F. © G. Dagli Orti • 179 st F. © G. Dagli Orti • 179 j F. © Scala • 180 F. © Scala • 181 s F. © Scala • 181 j F. Scala © Arhv. Larbor • 182 s st F. © Scala • 182 m d F. © Scala • 182 j d F. © Scala • 183 s F. Col. Arhv. Larbor • 183 j F. © Scala • 184 s F. © AKG • 184 j F. Eileen Tweedy © Arhv. Larbor • 185 F. © Scala • 186 s F. © Scala • 186 j F. © AKG • 187 F. © Scala • 188 F. © Scala • 189 s F. © Scala • 189 m d F. © G. Dagli Orti. • 189 j st F. © AKG • 190 s st F. H. Josse © Arhv. Larbor • 190 j d F. © Scala • 191 j st F. © Scala • 191 s d F. © Scala • 192 s F. © Arhv. Larbor • 192 j F. © Scala • 193 F. © Scala • 194 s F. © A. Calanni / AP / Boomerang • 194 m F. © Scala • 194 j d F. © Scala • 195 j d F. © Scala • 195 j st F. © Scala • 196 și 197 F. © Scala • 198 F. © The Bridgeman Art Library, Paris • 199 F. © Scala • 201 F. H. Josse © Arhv. Larbor • 201 • 202 s v. și la p. 225 F. H. Josse © Arhv. Larbor • 202 m st F. Col. Arhv. Larbor. • 202 st F. Col. Arhv. Larbor. • 202 j F. Col. Arhv. Larbor • 203 s v. și la p. 227 F. © Scala • 203 st F. H. Josse © Arhv. Larbor. • 203 m d v. și la p. 230 F. © Scala • 203 j v. și la p. 219 F. Col. Arhv. Larbor • 204 s F. H. Josse © Arhv. Larbor • 204 d F. Col. Arhv. Larbor • 205 d F. © Scala • 205 j F. © J. G. Berizzi / RMN • 206 s F. © Scala • 206 j F. © G. Dagli Orti • 207 st F. © A. Beaudoin / Muzeul de Artă, Rennes • 207 s F. Scala © Arhv. Larbor • 207 j F. © AKG • 208 s F. © S. Diller / AKG • 208 j F. © Scala. • 209 s d F. © Scala. • 209 st F. © Scala. • 209 j Arhv. Larbor • 210 j st F. © Arhv. Larbor • 210 s d F. © G. Dagli Orti • 211 s F.© ENSBA, Paris • 211 j F. © R.G. Ojeda / RMN • 212 d F. © AKG • 212 j F. © Scala • 213 s d F. © BNF, Paris • 213 j F. © Scala • 214 st F. © A. Bracchetti / P. Zogrossi. Arhv. Nathan • 214 d F. © Scala • 215 s F. © Scala • 215 j F. Scala © Arhv. Larbor • 216 s F. © AKG • 216 j F. H. Josse © Arhv. Larbor • 217 F. © Scala • 218 s F. © Arnaudet / J. Schormans / RMN • 218 j d F. Oronoz © Arhv. Larbor • 219 F. Col. Arhv. Larbor • 220 s d F. H. Josse © Arhv. Larbor • 220 j F. © Scala • 221 s F. © AKG • 221 j F. Col. Arhv. Larbor • 222 s F. G. Reinhold © Arhv. Larbor • 222 j F. © Scala • 223 d F. J. Martin © Arhv. Larbor • 223 st F. G. Reinhold © Arhv. Larbor • 224 s F. © Scala • 224 j F. © Scala • 225 st Arhv. LARBOR • 225 j F. Col. Arhv. Larbor • 226 F. © Scala • 227 s F. © G. Dagli Orti • 227 st F. © Scala • 227 j F. Col. Arhv. Larbor • 228 F. © Scala • 229 j F. © Arhv. Larbor • 229 s F. © Arhv. Larbor • 230 F. © Scala • 231 s F. F. A. Mella © Arhv. Larbor. • 231 j F. © AKG • 232 s F. © S. Chirol • 232 j F. © G. Dagli Orti • 233 s F. © G. Dagli Orti • 233 j st F. © S. Chirol • 234 s F. © M. Bellot / RMN • 234 j F. © S. Chirol • 235 s st F. © AKG • 235 j F. H. Josse © Arhv. Larbor • 235 s d F. Col. Arhv. Larbor • 236 F. © Arhv. Larbor • 236 j F. © Scala • 236 d F. © Scala • 237 s d F. © AKG • 237 j st F. © G. Dagli Orti • 238 și 239 F. © Arnaudet / RMN • 240 F. © Scala • 241 F. © G. Blot / RMN • 242 s d v. și la p. 252 F. © Scala • 242 s d F. © G. Dagli Orti • 242 m s F. Col. Arhv. Larbor • 242 m F. H. Josse © Arhv. Larbor • 242 j v. și la p. 277 F. © Bulloz • 243 s v. și la p. 265Ph. Oronoz © Arhv. Larbor • 243 m F. © P. Bernard / RMN • 243 j F. © RMN • 244 j F. Scala © Arhv. Larbor • 244 s F. © G. Dagli Orti • 245 s F. © Scala • 245 j F. © Scala • 246 s F. © Scala • 246 j F. © Scala • 247 s F. © Scala • 247 j st F. © Scala • 247 j d F. © Scala • 248 j F. © Scala • 248 s F. © G. Dagli Orti • 249 F. © Scala • 250 s F. © Scala • 250 j F. © Scala • 251 F. © Scala • 252 s st F. © G. Dagli Orti • 252 j d F. © Scala. • 253 s F. © G. Dagli Orti • 253 j F. © Scala • 254 sd F. © Giraudon • 254 j F. © C. Jean / RMN • 255 d F. H. Josse © Arhv. Larbor • 255 j F. © Scala • 256 s F. © G. Dagli Orti • 256 j F. © Giraudon • 257 s F. © G. Blot / RMN • 257 m F. © BNF, Paris • 257 j F. © BNF, Paris • 258 s F. Col. Arhv. Larbor • 258 j F. © Scala • 259 d F. © Scala • 259 j F. Col. Arhv. Larbor • 260 s d F. © Alinari-Giraudon • 260 j F. © Scala • 261 s F. Col. Arhv. Larbor • 261 j F. © Scala • 262 Ph Col. Arhv. Larbor • 263 s F. Col. Arhv. Larbor • 263 j F. © Scala • 264 s F. © The Bridgeman Art Library, Paris • 264 j F. G. Dagli Orti © Arhv. Larbor • 265 j F. Oronoz © Arhv. Larbor • 266 st F. Col. Arhv. Larbor • 266 d F. © AKG • 267 s F. © The Bridgeman Art Library, Paris • 267 j F. © J.G. Berizzi / RMN • 268 s F. Col. Arhv. Larbor • 268 j F. © Scala • 269 s F. © P. Bernard / RMN • 269 j F. © G. Blot / RMN • 270 s F. © Scala • 270 j F. © The Bridgeman Art Library, Paris • 271 s F. © RMN • 271 j F. © J. Arnaudet / RMN • 272 s F. © 2002 / Museum of Fine Arts, Boston • 272 Ph © Jean / RMN • 273 s F. Col. Arhv. Larbor • 273 F. © Scala • 274 s F. Col. Arhv. Larbor • 274 j F. Col. Arhv. Larbor • 275 s F. Col. Arhv. Larbor • 275 j F. Col. Arhv. Larbor • 276 F. © The Bridgeman Art Library, Paris • 277 s F. © Bulloz • 277 j F. © Scala • 278 F. © G. Dagli Orti. • 279 s F. © Scala. • 279 j F. © J. Schormans / RMN. • 280 F. Col. Arhv. Larbor • 281 s F. © Arhv. Larbor • 281 j F. Col. Arhv. Larbor • 282 s F. © J.G. Berizzi / RMN • 282 j F. H. Josse © Arhv. Larbor. • 283 s F. © RMN. • 283 j F. © RMN • 284 st F. © Scala. • 284 d F. © Scala. • 285 s st F. © R. G. Ojeda / RMN. • 285 s d F. © H. Lewandowski / RMN • 285 j F. © RMN / R. G. Ojeda • 286 s F. © Arnaudet / RMN • 286 j d F. © G. Dagli Orti • 287 s F. © G. Dagli Orti • 287 j F. © G. Blot / RMN • 288 și 289 F. © Scala • 290 F. © Arhv. Larbor • 291 F. © G. Dagli Orti • 292 s st F. © Arhv. Larbor • 292 s d v. și la p. 298 F. © Scala • 292 m v. și la p. 309 F. © R.G. Ojeda / RMN. • 292 j F. © Scala • 293 s v. și la p. 307 F. S. Guilley-Lagache © Arhv. Larbor • 293 m F. © AKG • 293 j st F. © G. Dagli Orti • 293 j d F. © R. G. Ojeda / RMN • 294 s F. © Scala • 294 j F. © G. Dagli Orti • 295 s F. © Scala • 295 j F. © Scala • 296 s F. Col. Arhv. Larbor • 296 j F. Col. Arhv. Larbor. • 297 F. © G. Blot / RMN • 298 s F. © Scala • 298 j F. © Scala • 299 s F. H. Josse © Arhv. Larbor • 299 j F. © RMN • 300 s F. © B. Hatala / RMN • 300 j F. Col. Arhv. Larbor • 301 F. © Scala • 302 s F. © Arhv. Larbor • 302 j F. © J. Bethell / The Bridgeman art Library, Paris • 303 s F. © AKG • 303 m F. © RMN • 303 j F. © G. Dagli Orti. • 304 F. Col. Arhv. Larbor. • 305 s F. © Scala • 305 m j st F. Col. Arhv. Larbor • 305 j F. © BNF, Paris. • 306 s st F. © RMN • 306 m d F. © RMN • 306 j F. Col. Arhv. Larbor • 307 s F. S. Guiley-Lagache © Arhv. Larbor • 307 j F. © RMN • 308 F. © The Bridgeman art Library • 309 s F. © RMN • 309 j F. © The Bridgeman art Library • 310 s F. © SCALA • 310 j F. © G. Blot / C. Jean / RMN • 310 m d F. © C. Jean / RMN • 311 s F. © H. Lewandowski / RMN. • 311 j F. © SCALA • 312 s F. © RMN • 312 j F. © RMN • 313 s F. © RMN • 313 j F. © Lauros - Giraudon • 314 / 315 F. Eileen Tweedy © Arhv. Larbor • 316 F. Ralph Kleimhampel © Arhv. Larbor • 317 F. H. Josse © Arhv. Larbor • 318 s st F. © AKG • 318 j F. © AKG • 319 F. © Arhv. Larbor • 320 s F. © Arhv. Larbor • 320 m v. și la p. 370: F. J.L. Charmet © Arhv. Larbor • 320 j F. v. și la p. 374 © Akg, Paris • 321 s d v. și la p. 346: F. © Arhv. Larbor • 321 s st F. © Scala • 321 m d v. și la p. 356: F. © AKG • 321 j st F. © Jean Schormans / RMN • 321 j v. și la p. 383: F. © Arhv. Larbor • 322 s F. Oronoz © Arhv. Larbor • 322 j F. © Arhv. Larbor • 323 j st F. © G. Dagli Orti • 323 d F. © Scala • 324 s F. © AKG • 324 j F. Eileen Tweedy © Arhv. Larbor • 325 s F. Col. Arhv. Larbor • 325 j F. E. Tweedy © Arhv. Larbor • 326 s F. © G. Blot / RMN • 326 j F. © Roumagnac • 327 s F. © Arhv. Nathan • 327 j F. Josse © Arhv. Larbor • 328 s F. Jörg P. Anders © Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin • 328 j F. © AKG • 329 s F. Hubert Josse © Arhv. Larbor • 329 j F. Gerhard Reinhold © Arhv. Larbor • 330 s F. © G. Dagli Orti • 330 j F. Hubert Josse © Arhv. Larbor • 331 s F. © RMN • 331 j F. © RMN • 332 F. Hubert Josse © Arhv. Larbor • 333 s F. © V. Garagliano / Hearst San Simeon State Historical Monument • 333 j st F. © AKG • 333 j d F. © G. Dagli Orti • 334 s d F. Colecția Societății Franceze de Fotografie, Paris • 334 s st Achiziționat în 1975. F. © Muzeul de Artă al Canadei, Ottawa • 334 j F. © C. Jean / RMN • 335 s F. Paul Nadar / Arch. Phot. / Col. Mediateca Patrimoniului / © CNMHS • 335 j F. © H. Lewandowski / RMN. © ADAGP, Paris 2001 • 336 s F. © AKG • 336 m F. Jeanbor © Arhv. Larbor • 336 j st F. © S. Chirol •